دراسات فكرية من إصدار جامعة الكوفة

ماريا فيتوريا فونتانا

المنمنمات الإسلامية

ترجمة : عز الدين عناية



ماريا فيتوريا فونتانا

المنمنمات الإسلامية

إن فنّ المنمنمات هو فنّ توشيح النصوص بواسطة التصاوير، لكن ذلك ليس كل ما في الأمر: فالمنمنمة ليست رسماً يتجاوز متن "الكتاب المصوَّر"، بل هي جزء من النص ذاته: والمثال الأدنى قربا منّا هو القصص الخرافية المرسومة.

حيث تعيد المنمنمة عرض مضمون النص بشكل مرئي، من خلال وظيفتَيْ رسم النص وتأويله، بواسطة صورة تجعل المفاهيم المدرَجة أكثر إفادة، وتدفع بالقارىء نحو مسار محدد في القراءة. وبعبارة أخرى، تتيح المنمنمة إمكانيةً ثانيةً للتوسّط بين النص والقارئ، ففي الوقت الذي تتوسّط فيه العبارة وحدها مع الكاتب، فإن المصوِّر يمكن أن يتوسط -في مختلف طبعات الكتاب، وبتعاقب السنين وعلى مرّ القرون- عبر الصورة أيضاً: إذ تأخذ التصاوير وظائف التعليم والحكي في الوقت ذاته.

نبذة عن المؤلفة: ماريا فيتوريا فونتانا أستاذة بجامعة روما (إيطاليا) متخصصة في الآثار والفنون الإسلامية.

نبذة عن المترجم: عزالدين عناية، أستاذ من تونس بجامعة روما. ترجم عدة أعمال إلى العربية من الفرنسية والإيطالية.

ISBN 978-977-6483-23-1
9 789776 483231

UNIVERSITY OF KUFA

التنوير للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - القاهرة - تونس

ماريا فيتوريا فونتانا

المنمنمات الإسلامية

الكتاب: المنمنمات الإسلامية
المؤلفة: ماريا فيتوريا فونتانا
المترجم: عز الدين عناية

عدد الصفحات: 260 صفحة

الترقيم الدولي: 1-23-6483-977-978

رقم الإيداع: 2015/4864

لسلسلة دراسات فكرية من إصدار جامعة الكوفة

بترخيص من دار نشر إديسيوني لافورو

العنوان الأصلي للكتاب

Maria Vittoria Fontana
La miniatura islamica
Edizioni Lavoro, Roma (ITALY) 1998

الطبعة الأولى: 2015

الناشر:

دار التنوير للطباعة والنشر

لبنان: بيروت - الجناح - مقابل السلطان ابراهيم
سنتر حيدر التجاري - الطابق الثاني - هاتف وفاكس: 009611843340
بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com
مصر: القاهرة-وسط البلد-19 عبد السلام عارف (البستان سابقًا)-الدور 8-شقة 82
هاتف: 0020223921332
بريد إلكتروني: cairo@dar - altanweer.com
تونس: 24، نهج سعيد أبو بكر - 1001 تونس
هاتف وفاكس: 0021670315690
بريد إلكتروني: tunis@dar - altanweer.com
موقع إلكتروني: www.dar - altanweer.com

ماريا فيتوريا فونتانا

المنمنمات الإسلامية

ترجمة

د. عزالدين عناية

التنوير

إهداء الترجمة

إلى سهيلة ومنار وأمين
لما يغمرونني به من حب وأمل مع كل فجر جديد

د. عز الدين عناية

مقدمة

فنّ المنمنمات

يتوارى خلف هذا الفنّ مفهومٌ عميقٌ، يسمح لنا بتقديم إجابات عدة عما سنثيره من تساؤلات تباعاً وبشكل متدرّج، إذ يرتبط هذا الفن شديد الارتباط، بمختلف وظائفه وبشتى استعمالاته.

وبإيجاز فإن فنّ المنمنمات هو فنّ توشيح النصوص بواسطة التصاوير، لكن ذلك ليس كل ما في الأمر: فالمنمنمة ليست رسماً يتجاوز متن «الكتاب المصوَّر»، بل هي مدرَجة - كما هو شأن الصور التي تصاحب المطويات لشرح كتالوغات المعارض - كجزء من النص ذاته: والمثال الأدنى قربا منّا وهو القصص الخرافية المرسومة.

حيث تعيد المنمنمة عرض مضمون النص بشكل مرئي، من خلال وظيفتيْ رسم النص وتأويله، بواسطة صورة تجعل المفاهيم المدرَجة أكثر إفادة، لكنها في الوقت ذاته تقيّد القارئ وتدفع به نحو مسار محدد في القراءة، وبالتالي تحدّ من قدرات التخيّل لديه. وبعبارة أخرى، تتيح المنمنمة إمكانيةً ثانيةً للتوسّط بين النص والقارئ، ففي الوقت الذي تتوسّط فيه العبارة وحدها مع الكاتب، فإن المصوِّر يمكن أن يتوسط - في مختلف طبعات الكتاب، وبتعاقب السنين وعلى مرّ القرون - عبر الصورة أيضاً: إذ تأخذ التصاوير وظائف التعليم والحكي في الوقت ذاته.

وجرّاء كونها وثيقة الصلة بالنص، يتعذر تحولها إلى موضوع للدراسة

على حدة، وعلى الأقل ينبغي ألا يغيب عن أذهاننا تمييز منهجي دراسة متغايرين، مع تطورات متوازية ونقاط التقاء ضرورية، وهو ما سنأتي علي شرحه لاحقاً.

وبالتالي، وَجَب أن يسلّط المنهج الدراسي الصائب جلّ اهتماماته على النص، بإجراء تحليل مقارن يتوزّع بالتساوي بين المتن والتصاوير، وهو الأسلوب المتّبَع على نطاق واسع - مع المخطوطات الإسلامية - من قبل سائر الدارسين الجدد، الذين بات بمقدورهم قراءة العربية والفارسية والتركية، أي اللغات الأساسية التي دُوّنت بها تلك المخطوطات.

في حين يرتئي المنهج الآخر السير على خطى الدراسات الأسلوبية القديمة، وذلك باعتماد بعض الأمثلة السابقة وبعض الفضاءات المنتجة والمؤكدة، حيث تُطبّق معايير المشابهة، تبعا للتحليل الشكلي للرسم في حد ذاته. ويُراعى هذا المنهج فحسب، في حال ورود المنمنمة منتزَعة من النص الذي توشّيه، فتشكل بذلك ورقةً مستقلةً على حدة: ويمتد معيار المشابهة في هذه الحالة، إلى البحث عن تحديد المضمون الروائي للرسم، الذي غالبا ما يسمح بتحديد جنس المؤلَّف الذي ينتمي إليه.

يمكن، مثلاً، أن تكون نقطة الالتقاء بين المنهجين، في تكوين «جرد» من التصاوير تعرض موضوعاً محدداً (متاحة في مخطوطات متنوعة للنص نفسه أو في نصوص متباينة الأغراض ولأسباب متنوعة تورد الحادثة نفسها) وفق تطور زمني وأسلوبي: دراسة تهدف إلى ضبط مختلف التنوعات الأيقونية والدلالية، وبالمثل مختلف أشكال التصاوير. يشكل الثبت أو الكتالوغ («البروتوكول»، المصطلح المستعمل في المعجم الطبي الحالي) الخطوة الأولى للغوص في تلك الوظيفة الثانية للمنمنمة التي سبقت الإشارة إليها.

ومما لا شك فيه، أن هذه المناهج تبدو قابلة للتطبيق في دراسة المنمنمة، الغربية منها والإسلامية؛ ولكن وبصفة هذه الأخيرة هي

موضوع المؤلَّف الحالي، فسأصرف النظر عن سابقتها. محاولةً أن أسير بالقارئ عبر مسار محدد، على أمل أن يكون الأفضل للإحاطة بالموضوع وفهمه وتقديره حق قدره أيضاً. فوِفق ما تقتضيه الحاجة، وتبعا لما هو متاح، سأسعى جاهدة إلى مدّ القارئ بهذه الأدوات الأولية، التي تسمح له بولوج عالم الفن الإسلامي الذي يتسم بأصول وتطورات مختلفة، عما هو بحوزتنا. سيتمّ الغوص فيه على غرار أي تعبير آخر من تعبيرات الحضارة الإسلامية، بأقل ما هو ممكن من الأحكام المسبقة، سعياً لتجنّب الانطلاق من وجهة نظرٍ ترشح بالمركزية الأوروبية، ولكن بالطبع، مع بقاء تلك المناهج الموظّفة للغرض عائدة إلى شخص غربي.

فنّ المنمنمات وما يسمّى بتحريم التصوير في الإسلام

تُعَدّ أجواء معاداة التصوير، التي تسببت في عرقلة حركة تطور الفن الإسلامي، مسألةً في منتهى الخطورة، لا تزال إلى اليوم مثار جدل بين الدارسين.

ذلك أن موضوع التصوير، أي إمكانية رسم الكائنات الحية من عدمه، كانت له أهمية أقل وقعاً مما هو متصوَّر، إذ لم يكن تأثيره حاصلا سوى في مراحل معينة، وفي أصقاع محددة من العالم الإسلامي[1].

ستتابع بوجه خاص كيف كانت المنمنمة إحدى تعبيرات التصوير الإسلامي - تقريباً في غياب شبه تام في عالم الإسلام للفنون التي لاقت حفاوة كبيرة في الغرب، على غرار الرسم والنحت - ، التي اصطدمت أو على الأقل تأثرت إلى حد مّا بشكل من أشكال المنع.

---

(1) . Monneret de Villard Ugo, *Introduzione allo studio dell'archeologia islamica* (cap. 10, *L'Islam e le immagini)*, Istituto «Venezia e l'Oriente» - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1966, p. 249.

نجد من أوائل الدارسين الغربيين، ممن عالجوا المسألة، الجغرافيَّ ورسام الخرائط بورغينيون دانفيل وذلك منذ العام 1721م[1]. كذلك ممن يعود إلى القرن نفسه نذكر جامباتيستا توديريني في مؤلفه «الأدب التركي»[2]؛ ومنذ منتصف القرن التاسع عشر تعدد المختصون في الإسلاميات ممن ولعوا بهذا الموضوع، على غرار لافوا[3]، وباربيي دي ماينار[4]، إلى دارسي القرن العشرين الذين نورد من بينهم، على سبيل الذكر لا الحصر، بيكر[5] ولامينس[6] وأرنولد[7] ومارسي[8] وكرسوال[9]،

(1). Bourguignon d' Anville Jean - Baptiste, *Mémoire où il est question de la peinture des Turcs & des Persans*, [...], in «Nouveau Mercure», Parigi, aprile 1721, rist. in «Journal des Savants» (Amsterdam), LXX, 1721, pp. 25 - 28.

(2). Toderini Giambattista, *Letteratura turchesca*, Storti, Venezia 1787, III, pp. 45 - 74.

(3). Lavoix Henri, *Les arts musulmans, de l'emploi des figures*, in «GBA», 2e pér., 12, 1875, pp. 97 - 113, 312 - 321, 423 - 437.

(4). Barbier de Meynard C.A.C., recensione a Henri Lavoix, *Les arts musulmans: Les peintures arabes*, in «Revue critique d'histoire et de littérature», n.s. I, 1876, pp. 333 - 335.

(5). Becker C.H., *Christliche Polemik und islamische Dogmenbildung*, in «Zeitschrift für Assyriologie», XXVI, 1912, pp. 175 - 195.

(6). Lammens Henri, *L'attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés*, in «Journal Asiatique», XI s., V, 1915, pp. 239 - 279.

(7). Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford University Press, Oxford 1928.

(8). Marçais George, *La question des images dans l'art musulman*, in «Byzantion», VII, 1932, pp. 161 - 183.

(9) Creswell K.A.C., *The Lawfulness of Painting in Early Islam*, in «AI», XI - XII, 1946, pp. 159 - 166.

ومونّري دي فيلار[1]، الذي سبقت الإشارة إليه، وكذلك أندري غرابار[2]، وابنه أولاغ غرابار[3]، وباري[4]، ودونالد كينغ[5]، وآلين[6]، وباولا ريزو في مقدّمتها الشيقة لثيودوروس أبي قرة[7].

سنتابع سويّا المحاور الأساسية في دراسة هذا الموضوع، انطلاقا من القرآن الكريم بصفته النص المرجعي والأساسي لدى عامة المسلمين.

وبالاطلاع الشامل على كافة السور القرآنية، تبين لنا أنه لا تلوح من

(1) . Monneret de Villard Ugo, *Introduzione allo studio dell' archeologia islamica*, cit., pp. 249 - 275.

(2) . Grabar André, *L'interdiction des images et l'art du palais à Byzance et dans l'Islam ancien*, in A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, 3 voll., Collège de France, Parigi 1968, II, pp. 645 - 651.

(3) . Grabar Oleg, *Islam and Iconoclasm*, in Anthony Bryer, Judith Herrin (a cura di), *Iconoclasm. Papers Given at the Ninth Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham, March 1975*, University of Birmingham 1977, pp. 45 - 52.

(4) . Paret Rudi, *Textbelege zum islamischen Bilderverbot*, in *Das Werk des Künstlers. Studien zur Ikonographie und Formgeschichte Huhert Schrade zum 60. Geburstag*, Kohlhammer, Stoccarda 1960, pp. 36 - 48.

(5) . King G.R. Donald, *Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine*, in «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», XLVIII, 2, 1985, pp. 267 - 277.

(6) . Allen Terry, *Aniconism and Figural Representation in Islamic Art*, in T. Allen, *Five Essays on Islamic Art*, Solipsist Press (USA), 1988, pp. 17 - 37.

(7) . Theodoro Abu Qurrah, *La difesa delle icone. Trattato sulla venerazione delle immagini*, traduzione dall' arabo, introduzione e cura di Paola Rizzo, Jaca Book, Milano 1995.

أي منها حرمة مباشرة متعلقة بموضوع الصور؛ وجلّ ما نعثر عليه في سورة الحج في الآية 30 قوله تعالى: «فَاجْتَنِبوا الرِّجسَ مِنَ الأوثانِ» مما قد يكون مثار جدل، حيث يوصي القرآن باجتناب الرجس من الأوثان، لكن هذه العبارة يمكن أن تدلّ على «الرسم» وعلى «الوثن» في الآن نفسه. وبالتأكيد لا نعثر في القرآن الكريم على أي تحريم للتصاوير ما لم يتصل الأمر بالشعائر.

لقد شغفت الصورة عربِ شبه الجزيرة أيما شغف قبل مجيء الإسلام، سواء كانت تلك التي أُلحِقت بالمعابد أو بالكنائس، وبالتالي، ليس هناك ما يرشح منها بشأن ما توارثه المسلمون من نفور من التصاوير.

لذا تبقى تقريباً دواعي مناصبة الحديث النبوي التصاوير العداء، غير معروفة تاريخياً، وإن تواجد بالفعل تحريم ذو صبغة عقدية. حيث نعثر على تأكيد لذلك المنحى في موضعين اثنين، في ما رواه البخاري وابن حنبل: «لا تَدخل الملائكة بيتاً فيه كلب، ولا صورة تماثيل»، وفي سياق آخر تفرّد البخاري برواية: «من صوّر صورة في الدنيا كلّف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ»، لكن الآن نتابع تاريخياً ما حصل.

1 - خلال السنوات الفاصلة بين 686 و689 من التقويم الميلادي أمر عبد العزيز بن مروان والي مصر وشقيق الخليفة عبد الملك (685 - 705م)، بإنزال كافة صلبان النصارى المصنوعة من الذهب والفضة في كافة أرض مصر: وردت الرواية في مصادر مسيحية مصرية (ساويرس بن المقفع). ليس هذا الحدث عملاً معادياً للأيقونات، في حد ذاته، بل هو مظهر من مظاهر اللاتسامح والطمع ضد المسيحيين؛ وبالفعل كان عبد العزيز قد أمر بعرض رسالة الإسلام على كافة كنائس القاهرة والصعيد.

2 - خلال العام 721 (أو بالتحديد ما بين سنوات 720 و723م) أمر

الخليفة يزيد الثاني ابن عبد الملك (720 – 724) بتحطيم كافة الصور المسيحية[1]، وعلى ما يبدو أن القرار كان خاصا بأرض مصر: وقد أورد ذلك كتّاب مسلمون ونصارى، مثل ثيوفان وميخائيل السرياني وديونوسيوس التلمحري. ويلوح جليا أن القرار ما كان مطلقا في عمومه بل مقيّدا بأرض مصر، ومقصورا على الصور المسيحية، مع هذا عدّ البطريرك نيكيفوروس قرارَ الخليفة منطلَقاً لمحنة ألمت بالإمبراطورية البيزنطية، وقد ورد ذكر ذلك ضمن مبررات نشأة الخلاف والعداء للأيقونات، مع انعقاد مجمع نيقية الثاني الذي باشر أعماله سنة 787م[2].

(1) . Vasiliev A.A., *The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721*, in «Dumbarton Oaks Papers», IX - X, 1956, pp. 23 - 47.

(2) . نتابع بإيجاز ما حصل في بيزنطة إبان الفترة ذاتها من النصف الأول من القرن الثامن الميلادي:

1 – في العام 726، وبعد سنوات قليلة من صدور قرار يزيد الثاني، أمر الإمبراطور ليون الثالث الأيسوري، رفقة ابنه قسطنطين الذي سيلقّب لاحقا بقسطنطين الخامس، بتهشيم صورة للمسيح تعلو مدخل قصره، مستعيضا عنها بصليب أضاف إليه كتابة ورد في نصها: «لا يرضى الإمبراطور رسم المسيح على هيئة صامتة يعوزها النفس».

2 – وتقريبا في العام 730 أصدر قسطنطين الخامس مرسوماً بتحريم الأيقونات. وفي رسالة يبرر فيها أسباب نفوره من الأيقونات، أكد أن الصورة يستحيل أن تكون حقيقية إلا إذا ما ضاهت المرسوم: وبالتالي لا يمكن أن تتماهى مع الرب ولا مع أي كائن حي، فالصورة هي عدم لا غير.

3 – بين سنوات 780 و813م استعاد ثلاثة أباطرة استعمال الأيقونات المقدسة.

4 – وفي العام 813 استأنف مجددا الإمبراطور لاون الخامس الأرمني عداءه للأيقونات.

5 – وفي العام 843 جرت استعادة الصور: حيث ضرب الإمبراطور الأرثوذكسي الأول ميخائيل الثالث عملةً عليها صورة المسيح.

أيا كانت النتيجة، فإن وجهة النظر الشرعية الإسلامية[1] تختلف اختلافاً بيّناً عن نظيرتها المسيحية بشأن الموقف المناهض للأيقونات: فمن جانب، لدينا في الإسلام تحريم لكافة الصور التي يتطلّع فيها التصوير إلى محاكاة الخلق الإلهي؛ ومن الجانب الآخر البيزنطي، يشمل المنع الصور المقدسة، التي تمس بشكل مباشر الطقوس. ذلك أن الحدّ الفاصل بين الحركتين جلي، وبالتالي ينتفي إقرار صلات ترابط بين الدوافع الواردة من الجانبين ومجمل مظاهر تبلورها وتطورها. ولكن نقطة الالتقاء بين التعبيرين المعاديين للأيقونات يمكن العثور عليها في «أصالة» التصوير والمصوَّر، وبالطبع في الاستعاضة بالواحد عن الآخر: فمنذ قرار قسطنطين غداً بالإمكان التغاضي عن رسوم المسيح ما عدا في حال قدرتها على النطق والتنفس؛ نذكر بالمناسبة ذلك الحديث المروي عن النبي محمد والذي يقول بمقتضاه لأصحاب الصور: «انفخوا في ما خلقتم».

ففي الإسلام يُعدّ الخلق حكراً على البارئ، والإنسان بإمكانه أن يوظّف قواه البدنية ومداركه الذهنية في معرفة ما يحيط به، وليس في إعادة تقليد صنعه، بما يبلغ حدّ منع أي عمل فني تجسيمي. ومع ذلك كيف حصل تطور الفن الإسلامي؟

فإن صحّ أن حركة معاداة التصوير في الإسلام لا تجد لها سنداً في نظيرتها المسيحية، فإنه من المرجّح أن الحركة المسيحية قد خلّفت أثراً على الدين اللاحق، وهو تأثير يمكن أن يتدعّم أيضاً بالتحريم اليهودي لتصوير الألوهية تحت أي شكل كان. لذا يمكن أن نخلص إلى أن تحريم

(1). Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture,* cit., pp. 1 - 40.

الصور المقدّسة – ما عاد منه إلى المسيحية قد غطى فترة محددة من الزمن في حين ما عاد منه إلى اليهودية فهو أوسع وأشمل – في الدينين الكتابيين السابقين قد مهد الطريق. مع ذلك ينبغي البحث عن الذرائع والمسوغات التي ساقها الفقهاء المسلمون في استنتاجاتهم بمعزل عن المواقف اللاهوتية المسيحية واليهودية، والاعتماد أساساً على المفاهيم الواردة ضمن النص القرآني [...]. لكن ما هي دواعي النفور في التصوّر الإسلامي عند التطرّق إلى هذه المسألة؟ أو ما هي المبررات التي دفعت به لسلوك هذا المسلك؟ لقد أُثيرت فرضية كون التحريم قد يكون ناشئا جراء معتقدات سحرية، وهو ما لا ينبغي استبعاده. كما أن هناك اعتقادا مفاده أن كل صورة تماثل من حيث المبدأ نموذجها الأصلي، وتبعاً لذلك فإن الاشتغال بالصورة يستدعي اشتغالا على النموذج الأصلي أيضاً [...]. وضمن هذا السياق تبرز الرواية اللافتة التي يوردها ابن عساكر عن رجلين من شيعة علي، كان يحتفظ كلّ منهما في محلّ سكناه بصورتين، واحدة لأبي بكر والأخرى لعمر، وتعبيراً عما كان يجده الرجلان من مقت للخليفتين، كانا يداومان على لطم صوريهما [...]. استطاع فان برشم أن يخلص إلى أن تحريم الصور متولّد عن نفور شعبي متأتّ من اعتقادات قديمة على صلة وثيقة بالسحر؛ وقد دخلت هذه الكراهة، ذات الأصل الخرافي، في صراع مع الذوق الفني المتأصّل لدى سائر الشعوب، حيث يبدو أحد التوجّهين دائما على نقيض مع الآخر.

مع ذلك لا ينبغي الإفراط في التأكيد على أهمية هذا العامل السحري. فقد يكون له بالغ الأثر على عامة الناس، ولكن يصعب أن يكون له تأثير فاعل على كبار العارفين [...].

صحيح أن الحركة التي تقف موقفا رافضاً للصور هي حركة مناهضة

للفن، تنازع تلك الموجة الهلينية المتأخرة التي غدت من تراث الحقبة الأموية (661 - 750م): إنها حركة روحية بالأساس تلتمس في الدين مبررات داعمة وحاسمة. لذلك يمكن ربطها بتلك الحركة الواسعة من الأفكار، وبتلك النزعات الفكرية التي ميزت بعمق القرنين العباسيين الأولين (من منتصف القرن الثامن إلى منتصف القرن العاشر). إنها حركة، يستبطن المهتدون الجدد إلى الإسلام، من خلالها، عوائد روحية تختلف اختلافا بيّنا عما عهده العرب، وبالمثل تتميز تلك الحركة بتنوع عقدي بحجم ثراء التراث الإغريقي. وكما يقول جودفروا ديمومبين، في الوقت الذي كفّت فيه الخلافة عن أن تكون دولة متوسّطية اعترضت على المدرسة الهلينية، بما فرض على مجتمع الإسلام الناشئ شكلاً من التأمل مستوحى من المفاهيم العامة للقرآن الكريم والحديث النبوي، مضفيا عليها طابعاً فلسفياً لا تخفى أصوله العربية. وفي هذه الحقبة سيكون للمهتدين الجدد، ولورثائهم المباشرين، نصيب الأسد: وبالتالي سيحملون إرثاً قديماً مسبغين عليه عوائد مستجدة[1].

وبإيجاز ما هي النتائج المترتبة عن هذه الأحاديث المعادية للتصوير على حركة تطوّر الفن الإسلامي؟ مما يلوح من الاستنتاج الأول، بشأن الامتثال لتحريم الصور الذي أبداه الخليفة المهتدي بالله (869 - 870م) حين أمر بانتزاع كافة الصور التي تزين مسكنه[2]؛ أنه مع الأيوبيين فقط (من العام 1169 إلى موفى القرن الخامس عشر) وفي الأراضي الخاضعة لسلطانهم في سوريا ومصر، أطلّت نصوص الحديث تلك بشكل بارز؛

(1) . Monneret de Villard Ugo, *Introduzione allo studio dell' archeologia islamica,* cit., pp. 266 - 269.

(2) . Ivi, p. 271.

أما في ما يتخطى ذلك، وعبر مختلف المراحل التاريخية، فما كان المنع مراعى بشكل حازم. والمعطى الوحيد الذي لا يطوله الشك بشأن النفور من التصوير والتصاوير الفنية عبر التاريخ الإسلامي، وهو خلوّ المساجد[1] من صور الحيوان والصور الآدمية، فضلاً عن أنه لم يتجرأ مسلم على رسم الذات العلية[2]: يبدو جلياً مع غياب التصوير، أنه ما كان متاحاً تواجد شعيرة على علاقة بالأيقونة.

حتى في الفن هناك مراعاة: أي احترام للذوق العام وسعي لتلبية

(1) . يُعدّ ما نجده على باب مسجد بخارى من تماثيل جلبها السامانيون (932 - 1062م) من قصور كاش كوشان استثناءً.

Barthold W., *Turkestan down to the Mongol Invasion,* The «E.J.W. Gibb Memorial» Trust, P.R. Bligh F. C.A., Cambridge 1977 (1 ed. Londra 1928), p. 108.

Monneret de Villard Ugo, *Introduzione allo studio dell' archeologia islamica,* cit., p. 256.

في واقع الأمر توجد استثناءات أخرى يعود جلّها إلى فترات لاحقة، على غرار ما نعثر عليه في «مسجد الشاه» بأصفهان في إيران، المسمى في الوقت الحالي «مسجد الإمام».

(2) . لم يجرؤ أحد على رسم صورة لله عز وجلّ، وإن ورد على هيئة ذراع (حيث تشير يد الله إلى النبي محمّد)، ذلك ما نعثر عليه في منمنمة مخطوط «إسكندر نامه» للأحمدي. ويُرجَّح أن المخطوط أنجز في أدرنه في أواسط القرن الخامس عشر، والمنمنمة في الوقت الحالي محفوظة في مكتبة مارشيانا في مدينة البندقية:

ms. Or. 57 (=XC), fol. 193r; Grube Ernst J., *A Unique Turkish Painting of the 15th Century,* in *Studi Eurasiatici in onore di M. Grignaschi,* Università di Venezia, Venezia 1988, fig. 1;

بالإضافة إلى ذلك انظر الفصل الثالث: «المدرسة العثمانية. أدرنه وأسطنبول». يتعلق الأمر برسم شائع في الغرب، يكفي إلقاء نظرة على رؤى بيلشاصّر في سفر دانيال في الكتاب المقدس.

حاجة لدى المؤمنين [...]. لذلك تواصلَ بيُسر حضور التصاوير «المجسّمة» الآدمية والحيوانية، فضلاً عن الزخارف، في الفضاءات الخاصة وعلى الأمتعة الموجّهة للاستعمال الخاص، كما تُبيِّن العديد من الإنجازات المعدنية والمصنوعات الخزفية، هذا إن لم نتحدّث عن المنمنمات، وفي بعض الحالات عن السجّاد (لا سيما في فارس). لكن مما كان مراعى وهو الانتهاء الصارم عن رسم الصور المجسّمة في التزيين الداخلي لدور العبادة[1].

يورد أوغو مونّيري دي فيلار، أحد كبار الدارسين الإيطاليين للفنّ الإسلامي، أن «الضوابط الواردة في الحديث النبوي غالباً ما بقيت غير مراعاة، فقد تواضع الفقهاء في ما بينهم على بعض أوجه التيسير، كما الشأن حين تمّ التغاضي عن الكتابة على نقائش القبور، رغم كافة الضوابط التي تحول دون ذلك: وضمن السياق نفسه حصل التغاضي عن تشييد القباب فوق القبور، وهو ما شمل الصور أيضاً»[2].

ثم يتابع مونّيري قوله، معرباً فيه عن رأيه الخاص، ومستنداً إلى آراء أخرى مغالية:

«جميل ما تنبه إليه فان برشم بين أهالي شمال إفريقيا، من حرص على مراعاة تحريم الصور بما يفوق ما عليه شعوب المشرق، وهو ما لا يجعل منهم أكثر تقى بل يعود إلى كونهم أبخس موهبة من ناحية فنية، وأقرب إلى مجاراة الأفكار البدائية. [...] على الواجهة الأمامية لجامع المهمندار في حلب توجد نقيشة مكتوب عليها «ملعون من يتعاطى

(1) . Scarcia Gianroberto, *Le arti figurative e i fondamenti concettuali dell'ideologia islamica,* in Curatola, Scarcia (1990, p. 23).

(2) . Monneret de Villard Ugo, *Introduzione allo studio dell'archeologia islamica*, cit., p. 274.

تصوير مّا فيه روح بقرب هذا الجامع أو يرفع صورة مّا فيها روح ليجمع الناس عليها أو يبيعها ومن فعل ذلك كان داخلاً في عموم قوله صلى الله عليه وسلم: إن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة ويقال لهم أحيوا ما خلقتم والحمد لله».

إنها العبارات ذاتها التي تردّدت على مدى خمسة قرون سابقة بورع وصدق، معبّرة عن حياة دينية خالصة، والآن يردّدها الناس بمحض التزمّت[1].

وفي ما له صلة بموضوع المنمنمات، أعتقد أن القارئ قد تبلورت لديه فكرة متواضعة بشأن الحكم المسبق الذي ذهبت إليه بعض الآراء الفقهية استنادا إلى ما ورد في الحديث النبوي، وهو ما حصل في أعقاب ختم النص القرآني.

وعلى أية حال، حتى وإن ظلّ السعي لإيراد حجج بغرض توضيح بعض «التعاليم الاختزالية» للمجال الأيقوني، فلا بأس من ذكر الملاحظات التالية.

كيفما كانت الأعمال، منمنمات أو رسوما على الجدران، فإنه ينبغي تصنيفها في عداد التصاوير، لا سيما وأن الرسوم الجدارية المتبقية قليلة العدد. فالمصوَّر، وعلى خلاف النحت، «لا يخلف وراءه ظلالاً» وبالتالي لا يتمتع بميزة البعد الثلاثي، ما يجعله أقل «خطورة» من النحت، وهو ما يفسر سعة انتشاره في بلاد الإسلام مقارنة بالنحت.

وعلى مستوى آخر، غالباً ما ترد المنمنمة ضمن مخطوط، وهذا ليس هيناً. فالمخطوط هو عملٌ منقولٌ، أو بشكل مّا محدود: كما نذكّر بالخُلُق المراعى في تقليد التصوير الإسلامي، الذي لا يسمح بالتشهير[2].

---

(1) . Ivi, pp. 274 - 275.

(2) . Scarcia Gianroberto, *Le arti figurative e i fondamenti concettuali dell'ideologia islamica*, cit., p. 23.

مصادر المنمنمات الإسلامية

حين انطلق العرب في مسار فتوحاتهم من الجزيرة العربية رافعين راية الدين الجديد، أكان لفتح المناطق الآسيوية - الواقعة بين سوريا وأرض الرافدين وبلاد فارس - أو نحو الفضاءات المتوسطية - من مصر إلى شمال إفريقيا حتى إسبانيا - كانت الأقوام التي بلغها الفتح تابعة إلى كيانات سياسية ودينية عدة. لكن بالخصوص، كانت إمبراطوريتان عظيمتان حينها لم يجد الفاتحون الجدد مناصا من الاحتكاك بهما، ألا وهما بيزنطة وفارس.

كان فتح دمشق الأشد ضراوة في مسار تلك الفتوحات، انهزمت خلاله جيوش الإمبراطور البيزنطي هرقل (610 - 641م)، في أعقاب معركة حامية على ضفاف نهر اليرموك قرب بحيرة طبرية سنة 636؛ وبعد بضعة أشهر أذعنت مدينة القدس أيضاً، بحيث لم تحل سنة 640 حتى كانت سوريا وفلسطين في قبضة المسلمين. وفي العام 637 شهدت الإمبراطورية الفارسية، بقيادة شاهنشاه الساسانيين يزدجرد الثالث (632 - 651م)، أول هزيمة كبرى في القادسية، مكنت العرب من اقتحام المدائن عاصمة فارس؛ ومن هذه الأراضي اندفع العرب قُدماً لفتح باقي أرجاء إيران، محققين نصراً باهراً في نهاوند سنة 642. وفي السنوات اللاحقة تم بسط نفوذهم على كافة التراب الإيراني، ثم في سنة 651 قُتِل يزدجرد غيلة. في الأثناء شملت الفتوحات بلاد ما بين النهرين العليا وامتدت إلى جزء من أرمينيا. وفي سنة 641 تمكن المسلمون من دكّ حصن بابليون وأطلقوا عليه اسم الفسطاط، وهي المدينة الواقعة على

أطراف القاهرة اليوم؛ عقب عام من ذلك التاريخ فُتحت الإسكندرية عاصمة مصر، بعد موت الإمبراطور هرقل سنة 642.

وفي الوقت الذي أخلى فيه العربُ شبه الجزيرة العربية من سائر اليهود والنصارى، لم يبال الفاتحون بإدخال الناس في الدين الجديد في تلك الأراضي حديثة الفتح؛ بل كان المراد أساساً إلزام تلك الأقوام بأداء الجزية. ولم يحدث أن جُرِّدت الهيئات المحلية الحاكمة من سلطاتها، حتى الدينية منها.

وأما في الجانب الديني والثقافي، ولا سيما على مستوى فني، فقد تأثر الفاتحون الجدد بالسكان الأصليين في تلك الربوع. ففي الوقت الذي جرى فيه تقديرٌ، وفق المناطق والأحوال، للمآثر الفنية سواء منها البيزنطية أو الفارسية، تعدّدت الطلبات أيضاً. حيث كانت التيارات الدينية والمدارس الفكرية والإبداعات الفنية في فضاء الإمبراطوريتين المهزومتين شديدة التنوع. وهو ما يسمح بردّ كثير من أصول ذلك التراث، إلى الاتصال الحاصل باليهود والمسيحيين في الغرب، وبالزرادشتيين في الشرق.

ومما لا شك فيه أن كثيراً من المنمنمات الإسلامية استلهمت أصولها الفنية من التصوير الوارد من تلك الحضارات العريقة، فضلاً عن استلهام قسم منها التعبيرات الفنية الراقية لدى العرب أنفسهم، سواء القاطنون منهم في بعض نواحي شبه الجزيرة العربية أو من الذين هاجروا باتجاه سوريا وبلاد الرافدين، حتى وإن كانت تلك التعبيرات الفنية محدودة الشهرة.

كان من ضمن المتواجدين في الناحية الغربية اليهود أيضاً، وما شاع من نفور بينهم من التصوير، وهو ما سبقت الإشارة إليه. وقد حصل تراجع لذلك النفور، وإن لم يتلاش تماما، تشهد على ذلك التصاوير الشهيرة في كنيس دورا أوروبّس (صالحية الفرات)، الذي يعود إلى القرن الثالث. ويُرجَّح أن المنمنمات اليهودية قد شهدت التطور نفسه، إبان الفترة ذاتها، على غرار المنمنمات الهلّينية، أي قبل الحدث المسيحي.

وقد جلب النصارى حينها خبرة عالية في فن المنمنمات، ومما يجدر ذكره أن أتباع المسيح، خلال تلك الحقبة، كانوا يتكونون من اليعاقبة[1]، والنساطرة، والأرثوذكس، والأقباط[2] المتواجدين بالخصوص فوق الأراضي المصرية. هذا فضلاً عن الأعمال التي تعود إلى القرن الخامس والتي أُنجِزت في مدرسة القسطنطينية. ونذكّر بمخطوط سفر التكوين المصوَّر، المودع في فيينا والذي يعود تاريخه إلى القرن الخامس ويُرجَّح إنجازه في آسيا الصغرى؛ و«مقتطفات سينوب» المودع في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس، الذي يُرجّح إنجازه في سوريا خلال القرن نفسه. وبالإضافة إلى التأثيرات الجلية للفن المسيحي في نظيره الإسلامي، تبدو مناسبات تكليف بعض الفنانين البيزنطيين بإتمام بعض

(1) . Buchtal Hugo, *The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art,* in «Syria», XX, 1939, pp. 136 - 150.

(2) . Grube Ernst J., *Studies in the Survival and Continuity of pre - Muslim Traditions in Egyptian Islamic Art,* in «Journal of the American Research Center in Egypt», I, 1962, pp. 75 - 102.

الأشغال من قبل المسلمين معروفة أيضاً. فقد سأل الخليفة الأموي الوليد بن عبدالملك (705 - 715م) الإمبراطور البيزنطي يوستينيانوس الثاني (685 - 695؛ 705 - 711م) مدّه ببعض الحرفيين المهرة أثناء شروعه في تشييد مسجد المدينة؛ وفي مطلع القرن العاشر نجد الجغرافي ابن الفقيه الهمذاني يؤكد الاستعانة بالمصوّرين البيزنطيين في قوله:

«وهم أحذق الأمة بالتصاوير، يصوّر مصوّرهم الإنسان حتى لا يغادر منه شيئاً، ثم لا يرضى بذلك حتى يصيره شاباً، وإن شاء كهلاً وإن شاء شيخاً، ثم لا يرضى بذلك حتى يجعله جميلاً ثم يجعله حلواً، ثم لا يرضى حتى يصيره ضاحكاً وباكياً، ثم يفصل بين ضحك الشامت وضحك الخَجِل وبين المستغرق والمبتسم، والسرور وضحك الهاذي ويركب صورة في صورة»[1].

وأما في ناحية المشرق فقد ذكرنا الساسانيين، الذين كانت لهم تقاليد عريقة في فنّ المنمنمات ولا سيما في رسم ملامح الوجوه: نعرف مثلا المخطوطات المصوَّرة التي تروي تاريخ ملوك فارس. في حين في النواحي الإسلامية الشرقية[2]، فقد تواجد أتباع زرادشت من الساسانيين فضلاً عن المانويين - الذين امتد حضورهم إلى سواحل شمال إفريقيا

(1) . De Goeje M.J. (a cura di), *Compendium libri kitāb al - boldān Ibn al - Fakīh al - Hamadhānī,* in «Bibliotheca Geographorum Arabicorum», V, Leida, 1885, pp. 135 - 136.

(2) . ينبغي ألا نغفل عن التمازج الديني الحاصل في بلاد الرافدين، بين الأديان البابلية والهلينية لدى سكان حران، المدينة الوثنية التي لا تبعد كثيرا عن الرها، والتي ذاع صيتها بعلو شأنها في الرياضيات وعلم الفلك. فقد ورثت معارفها عن الإغريق والتي ورّثتها بدورها إلى المسلمين.

وجنوب أوروبا - وقد لاقوا صدّاً من قبل المسيحيين والزرادشتيين ثم لاحقاً من قبل المسلمين. ذلك أن ماني مؤسس هذا الدين، الذي سلط عليه الساساني بهرام الأول (273 - 276م) عقوبة الموت، حوالي العام 274، كان أيضاً رساماً وعلى دراية بفنّ المنمنمات[1]؛ فما كانت التأثيرات الفنية المانوية على بعض المنمنمات الفارسية في العصور الإسلامية خافية[2].

وقد ساهمت منطقتان في شبه جزيرة العرب قبل مجيء الإسلام - ودون داعٍ إلى الرحيل بعيداً في غابر الأزمان - مساهمةً فعالةً في إيجاد تعبيرات فنية راقية، وهما منطقة جنوب اليمن ومنطقة الأنباط في الشمال[3]. ومن جانب القبائل العربية، قبل انتشار الإسلام في سوريا،

---

(1) . Piemontese Angelo Michele, *Un ricordo che non si spegne. Scritti dei docenti dell'Istituto Universitario Orientale in memoria di Alessandro Bausani*, Istituto Universitario Orientale (Dip. Studi Asiatici, *Series Minor*, L), Napoli 1995, pp. 297 - 307.

(2) . Arnold Thomas W., *Survivals of Sasanian & Manichaean Art in Persian Painting*, Clarendon Press, Oxford 1924.

Monneret de Villard Ugo, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Oxford University Press, Londra 1938 - 39, pp. 1820 - 1828.

(3) . فقدت المنطقة مكانتها البارزة في أعقاب اجتياح ترايانوس وإقامته ولاية رومانية داخل أرض العرب (106م)، في مملكة الأنباط كانت عاصمتها بيترا، بعد أن كانت إحدى أهم الحواضر الفنية خلال ذلك العهد. كان عامل الكتابة في منتهى الأهمية، فمن الخط النبطي وردت الكتابة العربية. وبالفعل تبقى النقائش العربية القديمة (ذات الصلة باللغة) في مجملها كتابات نبطية، عُثِر عليها في النمارة وتعود إلى اللخمي امرئ القيس (328) (يلاحظ ذلك في فترات متقدمة نسبياً). يشفّ ذلك التواصل الجلي في مستوى اللغة عن جملة من الاتصالات ذات طابع فني أيضاً: ومن بين الأمثلة العديدة قوس الشرفة المسنن الذي تُوَشّى به مداخل القصور والمساجد منذ صدر الإسلام الأول، وهو بلا شك مما يعود إلى أصول نبطية.

نجد كندة (وهي قبيلة من جنوب الجزيرة العربية هاجرت في أواسط القرن الرابع)، ولكن بالخصوص اللخميين والغساسنة وكلاهما قدم من أرض اليمن. اتخذ اللخميون الحيرة عاصمة لهم ووالوا الساسانيين، لكن بقيت تربطهم صلات وثيقة بالشرق المسيحي: فقد أضحت الحيرة مركزاً من مراكز أنصار الطبيعة الواحدة للمسيح فضلاً عما أبدوه من تعاطف مع النساطرة والمانويين؛ وهو ما يجعل اللخميين عرباً بالتحدّر لا غير. في مقابل هؤلاء، وعلى الجانب السوري، ما كانت للغساسنة الواقعين تحت السلطان البيزنطي، وعلى خلاف اللخميين، حاضرة، فقد بسطوا نفوذهم على أراضٍ واسعة امتدت من شبه جزيرة العرب إلى ضفاف المتوسط، حيث ساد تنظيم محكم للمسيحية، وكانوا ممن يقولون بالطبيعة الواحدة للمسيح أيضاً. وعلى العموم، سواء اللخميون أو الغساسنة، فقد كانت أعمالهم ذائعة الصيت وخصوصاً براعتهم الفنية: فقد كان لخميّاً مثلاً من شيّد تماثيل طاق بستان الشهيرة في أطراف خرمنشاه في إيران.

وإن لم ترد إلينا مخطوطات مصوَّرة، من شبه جزيرة العرب أو من سوريا، تعود إلى تلك الشعوب السابقة لمجيء الإسلام، فإنه بمقدورنا التأكيد على ما ميز تلك الحضارات القديمة من رقي ثقافي، تجلى في إنجازات عالية الجودة[1].

(1) . لقد هَجَرت جلّ الشعوب المقيمة على أرض سوريا حياة الترحال منذ أمد بعيد، لتولي فلاحة الأرض وتشييد المدن وإنشاء الدول اهتماماً، وفق نموذج بيزنطي على وجه الخصوص. وسيكون هؤلاء، عقب اصطدامهم بالإسلام في معركة اليرموك، أول من سيسارع باحتضان الدين الجديد ليشكلوا نوعا من الحلقة الرابطة بين الأهالي وجحافل الفاتحين.

الفصل الأول

فنّ المنمنمات الإسلامية: الأصول والتطوّرات

المحلات والمواد والأدوات والأشغال

كنا قد أسلفنا الحديث في مقدمة الكتاب عن تكون المخطوط من المتن والمنمنمة. ومما يجدر ذكره أن 99 بالمئة من الأعمال المنجزَة كان فيها الناسخ، أي الخطاط المكلف بنسخ النص، غير معني بإعداد التصاوير، التي يتولى شأنها مزوّق أو منمنم، والذي يمكن أن يلحق تصويرته أو تصاويره بالمصنّف بعد أشهر أو سنوات من نسْخ النص، وهو ما حصل في بعض الحالات النادرة. ليس ذلك فحسب، بل مما جرى العمل به أيضاً أن لا يوشّي المخطوط رسّامٌ بمفرده، بل يتعاون على العمل رسامان أو أكثر أثناء الفترة نفسها، أو كذلك يقع إتمام عمل التصوير على مدى أشهر أو سنوات.

وكما سنتابع لاحقاً، يأتي تنفيذ العمل متداخلاً ومتنوعاً، بما يفصح أن المخطوط ليس إنجازاً عفوياً بموجب مبادرة فردية، هذا فضلاً عما سنشير إليه من كلفة الإنجاز. فقد تواجدت بالفعل محلات مخصَّصة، ينهي فيها الناسخون والمصورون والمدربون وأعوانهم أعمالَهم، مقابل

أجر معلوم يقع الاتفاق عليه مسبقاً: وبعبارة أخرى، ما كانت هناك سوق حرّة يعرض فيها المصورون أعمالهم للراغبين، بل إن المحلات التي أنشئت، كانت تقوم مقام المدارس للمتدربين، والمقرات التي يشتغل فيها المنمنمون بأجور معلومة.

وربما من نافل القول أن نشير إلى أن تلك المحال، كانت في الغالب الأعم تابعة إلى من بأيديهم مقاليد السلطة، وتقريباً يعود شأنها إلى أعوان البلاط (مع أنه لم تغب الأتيليهات الخاصة لا سيما منذ منتصف القرن الخامس عشر وما تلاه): إذ كثيراً ما أبدى الحاكم حينها رغبة، ليس فقط في انتقاء المخطوطات التي يجري نسخها وتوشيحها، بل يشير إلى تكليف بعض الفنانين القادمين من فضاءات ثقافية معينة، وإلى اختيار المواد المحبذة، وإلى مضامين التصاوير، والأساليب التي تميز العمل المطلوب.

وبين كوكبة العاملين، كان المصور المتيمز ببراعة وشهرة في زمانه واحداً من جملة فريق متكامل. كما كانت المحلات ذات الجودة العالية، تضمّ الوراقين (وأما المحلات الصغرى فقد كانت تقتني المواد جاهزة)، والخطاطين -الذين نعرف الكثير منهم - ممن يتولون تحبير النصوص، والدبّاغين الذين يعدّون الجلد المناسب، وحرفيي تجليد المجلدات وتسفيرها، إلخ.

نتابع الآن مختلف المواد والأدوات التي يستعين بها المصوّر على إتمام عمله.

تتكون المخطوطات الإسلامية المصوَّرة، التي بحوزتنا اليوم، بشكل جزئي أو كلي، من صحائف ورق خاص، مصنَّع من الكتّان أو القنّب، وفي بعض الحالات النادرة من القطن[1].

---

(1) . Karabacek Joseph von, *Das arabische Papier*, in «Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer», Vienna, II, 3, 1887, pp. 87 - 178. =

حيث غدت صناعة الورق في أرض الإسلام شائعة منذ أسْر مجموعة من الوراقين الصينيين، أثناء معركة نشبت على أطراف سمرقند سنة 751م، وهي المدينة التي أسس فيها هؤلاء الأسرى الحرفيون أول المصانع الإسلامية لإنتاج الورق المعروف بالسمرقندي[1]. نعرف أيضاً المدن والمناطق الأخرى في أرجاء العالم الإسلامي، التي شهدت على مدى قرون أبرز الأماكن في تصنيع الورق والتي ارتبطت أسماؤها بمختلف الأنواع المصنوعة: فمن بغداد جاء الورق البغدادي، ومن دولت آباد (شبه جزيرة الدكن بالهند) ورد الورق الدولت آبادي؛ وقد أحصى علي أفندي في العام 1586م أكثر من أحد عشر نوعا من أنواع الورق[2]. ونعرف على وجه التدقيق أنه بدءا من فترة معينة تم الشروع في توريد الورق، سواء من أوروبا (من البندقية، بالتأكيد مع نهاية القرن الخامس عشر، ومن جنوة منذ القرن السادس عشر) أو من الشرق الأقصى (الصين، يُرجّح منذ القرن الرابع عشر).

كانت الأدوات الأساسية المستعمَلة في تزويق المخطوط اثنتين: قلم القصب أو نصاب ريش الإوزّ والمرقاش. حيث تسمح الأداة الأولى

= Babinger Franz, *Appunti sulle cartiere e sull' importazione di carta nell' impero ottomano, specialmente da Venezia,* in «Oriente Moderno», XI/8, 1931, pp. 406 - 415.

(1) . Pelliot Paul, *Des artisans chinois à la capitale abbaside en 751 - 62,* in «T'oung Pao», XXVI, 1929, pp. 110 - 112; Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts,* cit.

(2) . Martin Friedrich R., *The Miniature Painting of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century,* Quaritch, Londra 1912, p. 105.

للمصوّر بتنفيذ رسم الصورة، بقياسات متدرّجة الأحجام بحسب ما تمليه الحاجة؛ والثانية المتكونة من وبر الحيوان، فهي تمثل أداة التصوير الحقيقية والفعلية، وقد كانت متوفرة بأشكال وأحجام متنوعة[1].

في حين اعتمدت تقنية التصوير المتّبعة، وبشكل عام، اعتمادا رئيسا على الأصباغ، المستخلَصة من خلطِ مواد معدنية ممزوجة بلصق عضوي: حيث يُستخلص اللون الأحمر من أكسيد الكبريت والزئبق، والأزرق من حجر اللازورد، وعلى نحو مبالغ تُستَخدم بعض المدارس الذهبَ[2]. وعادة ما تُستعمَل تلك الأصباغ على الورق، وهي تقنية شائعة الاستعمال في الغرب أيضاً، وتتمّ بواسطة تقنيات معقّدة، حيث يُحوَّل المعدن إلى رقائق في منتهى الصغر جاهزة للاستعمال، وفي بعض الحالات يُطلى الذهب بالفرشاة بعد تذويبه.

وفي عملية تحضير الذهب يُفتَّت المعدن إلى جزيئات متناهية الأحجام يطوى كل منها داخل طبقة من جلد الأيل. حيث تُكوَّم الواحدة فوق الأخرى بعددٍ يتراوح بين مئة ومئتي قطعة مجمّعة معا، ثم تُطرق طرقا خفيفا بمطرقة خاصة. بعد دقّها مدة من الزمن، تتحول كل جزيئة من الذهب بسُمك لفافة السجائر الحالية، وتُنزَع بعدها من جلد الأيل بسكين. في عملية ثانية تُوضع هذه الورقة الذهبية فوق صفيحة حديد ثقيلة أو فوق حجر خاص بعد أن يُسكَب فوقها لصق جاف؛ وعندها تطرق ثانية بمطرقة خاصة، أصغر حجما من سابقتها، إلى حين يمتزج الذهب

(1) . Laurie A.P., *Materials in Persian Miniatures,* in «Technical Studies in the Field of the Fine Arts», 3, Harvard University, 1934, pp. 146 - 156.

(2) Huart Claude, *Les calligraphes et les miniaturistes de l' Orient musulman,* Leroux, Parigi 1908, pp. 8 - 13.

واللصق امتزاجا كليا ليشكلا خليطاً موحداً. يُصبّ ذلك الخليط في إناء به ماء صاف حتى تحلله التام. ثم يترك لمدة ساعة أو ساعتين إلى حين ينزل الذهب إلى قعر الإناء، ثم يُسحب الماء ويؤخذ ما ترسّب من الذهب ويمزج بنوع من اللصق الجاف والزفير الصافي: وفي تلك الآونة يكون جاهزا للاستعمال[1].

وردت إلينا الكثير من الأخبار بشأن التقنية الفنية المستعمَلة إبان فترة الإسلام الوسيط، نجدها ضمن الفصل الحادي عشر من مؤلف في علم البصريات لابن الهيثم، المتوفى سنة 1038م، وقد نُشرت منه خلاصة باللغة الإنجليزية[2].

عقب إقرار الموضوع - الذي يمكن أن تُنجز منه عدة نماذج أولية مصوَّرة، متعلقة بالوحدات التي تشكل العمل برمته أو بصورة شاملة - يشرع المصور في التصوير والتزيين؛ وفي العديد من الحالات، خصوصا مع المخطوطات المصنَّعة داخل محلات خاصة، يوجد «كرتون تدريبي» كما هو شائع في اللغة التاريخية الفنية في الغرب. ما يعني أنه كلما بلغ العمل أعلى مراتب تنفيذه يجري ضمّ المنجز إلى قائمة أو إلى عينة، بوِسع مصوّري المدرسة سحبها متى شاءوا. وبالفعل ليست الحالات التي يُستعمَل فيها موضوع مّا بالشاكلة نفسها من طرف مدرسة فنية معينة قليلة، فقد يحور المكوَّن أحيانا بشكل بسيط لا غير. وفي هذه الحالة يضاف مع إتمام شرح الطريقة التي نعتناها بالـ«كرتون التدريبي»، التي شاعت منذ مطلع القرن الخامس عشر في الأوساط الإيرانية، وأيضاً

(1) . Grube Ernst J., *La pittura dell'Islam, miniature persiane dal XII al XVI secolo,* Capitol, Bologna 1980, p. 139.

(2) . Krenkow F., *An Early Note on the Technique of Painting,* in «BM», XLVII, 1925, p. 51.

في تركيا مع القرون اللاحقة. وفي بعض الحالات يتم الحصول على بروفيل التصوير على إثر سلسلة متتابعة من الثقوب الصغيرة، بما يسمح بواسطة تقنية النفض -الشائعة في الغرب أيضاً لنسخ زخارف على مواد مختلفة - ترك أثر على الورق السفلي بعد أن يُغطى ويُنثر «الغبار» فوق النموذج المنقّب.

ومما جرت به العادة أن يترك الناسخ فضاءات خالية ليتيح للمنمنم إدراج عمله. وكما نعرف أن كافة أوراق المخطوط لها وجه وقفا: وبما أن المنمنمة، كما أسلفنا في المقدمة، ليست رسماً مستقلاً عن النص، وإنما هي واردة على إحدى الجهتين من الصفحة، حيث يتضمن الوجه أو القفا منمنمة أخرى، وغالبا ما يتضمن أعمدة النص أيضاً؛ وقد دأبت بعض المدارس على التوقّف عن الكتابة في منتصف الصفحة بغرض ترك حيز وسط أعمدة الكتابة للمنمنمة. ومنذ مطلع القرن الرابع عشر في الفضاءين السوري والمصري، ولكن خصوصا مع القرن السادس عشر وما تلاه في الفضاء الإيراني، بات الرسم مطلا من داخل «إطار»، بما يشبه البروفيل الواحد أو البروفيلات المختلفة الألوان، من بينها الذهبي. وما عاد نادراً في ذلك الطابع الذي ميز سائر التعبيرات الفنية في الإسلام، تواجد عنصر حاضر ضمن التشكيلات الخارجية. وعادة ما يكون هذا العنصر بارزاً بشكل أفقي: رمحاً أو رايةً في مشهد صيد أو معركة؛ ضمن مشهد في العراء تطل فيه شجرة وارفة عادة ما تخترق أغصانها العليا الإطار حتى تلعق الكتابة؛ وفي الداخل أعلى البرج أو الصوان. تلك الرغبة في اختراق الإطار والتحرر من الحيز المخصص للصورة تلتقي مع إيحاء تشكيلي مفاده أن العمل المنجز قد بلغ منتهاه: ويمكن اعتبار هذه العملية من التقاليد الشائعة بين الفنانين المسلمين.

ودون انعطاف عند هذه النقطة للتطرق إلى ذلك الموضوع الشائك المتعلق بمختلف أشكال حرية التعبير لدى الفنان المسلم، وهو ما سال حبر غزير بشأنه[1]. بما قد يسحبنا بعيدا عن السياق - نحو الموضوع الذي عادة ما يُلحق، حقا أو باطلاً، بما يسمى بمسألة معاداة الإسلام للتصوير - عند هذه النقطة أودّ إيضاح الأمر التالي: لقد كان التوق إلى تجاوز حد «الختام»، على الأقل في البداية، مراعى بشكل واسع في الفن الإسلامي الذي وظّف عناصر شائعة أيضاً في ثقافات فنية أخرى، على غرار التداخل الهندسي والأرابيسك. فهذا المصطلح الإيطالي المنشأ يعني التشابك الفني لعناصر نباتية الأصل مستعادة بشكل مكثّف، ما جعل منه علامة توشيح تميز الفن الإسلامي[2].

---

(1) . Massignon Louis, *Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam*, in «Syria», II, 1921, pp. 47 - 53, 149 - 160.

Sourdel - Thomine Janine, *Art et société dans le monde de l' Islam*, in «Revue des Etudes Islamiques», XXXVI, 1968, pp. 93 - 114.

Sourdel - Thomine Janine, *Liberté et liberté de l' artiste dans le monde islamique médiéval*, in George Makdisi, Dominique Sourdel, J. Sourdel - Thomine (a cura di), *La notion de liberté au Moyen Age. Islam, Byzance, Occident*, Penn - Paris - Dumbarton Oaks Colloquia (12 - 15 oct. 1982), Société d' édition «Les Belles Lettres», Parigi 1985, pp. 143 - 154.

(2) . Kühnel Ernst, *Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornaments*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Wiesbaden 1949.

Curatola Giovanni, *Libertà e arte islamica*, in «Alifbâ», Centro Culturale 'al - Farabi' (Palermo), 4, 6/7, 1987, pp. 29 - 34.

المنمِنم

نسوق كلمة موجزة عن المنمنم. وقد سبق أن أوردنا ما لهذه الشخصية من دور محوري بين كافة العاملين في محلّ التصوير، وبدون شك لم يحظ المنمنم بحفاوة فاق بها غيره، ما عدا في بعض الحالات في الحقبة المتأخرة. حيث نلحظ، وبشكل متكرر، غياب التوقيع على طرف المنمنمة أو كذلك التغاضي عن ذكر اسمه في ذيل المخطوط (الحيز الأخير في المخطوط الذي يمكن أن يحوي أسماء الخطاطين أو اسم المتعهّد بالعمل، فضلاً عن مكان الإنجاز وتاريخه). تسمح لنا التواقيع وإيراد عناوين المخطوطات ذاتها، بالإضافة إلى بعض الرسائل المدونة في القرن السادس عشر وفي مطلع القرن السابع عشر[1] بالتعرف على أسماء بعض الفنانين: الذين أفردت إلى بعض منهم مؤلفات خاصة،

(1) . Mahfuz - ul Haq M., *Persian Painters, Illuminators, and Calligraphists, etc., in the 16th Century, A.D.*, in «Journal of the Asiatic Society of Bengal», n.s. XXVIII, 1932, pp. 239 - 249 (dal *Tuḥfa - i Sāmī* di Sām Mīrzā, un figlio di Shāh Ismā'īl, scritto nel1550 - 51: يضمّ قائمة تشمل ثلاثة عشر مصوّرا).

Chaghtai Muhammad Abdullah, *A Treatise on Calligraphists and Miniaturists by Dust Muhammad, the Librarian of Bahram Mirza (d. 1550)*, Chabuk Sawaran, Lahore 1936.

Edwards C.C., *Calligraphers and Artists: A Persian Work of the late 16th Century*, in «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», X, 1939, pp. 199 - 211 (يضمّ قائمة تشمل تسعة وثلاثين مصوّرا).

Minorsky Vladimir (a cura di), *Calligraphers and Painters, a Treatise by Qāḍī Aḥmad, son of Mīr - Munshī (circa A.H. 1015/A.D. 1606)*, («Freer Gallery of Art Occasional Papers», 3, 2), Washington D.C. 1959.

Thackston Wheeler M., *A Century of Princes: Sources on Timurid History of Art*, The Aga Khan Program for Islamic Architecture, Cambridge, Mass. 1989.

روت سيرهم وقارنت بين أعمالهم(1).

ومما جرت به العادة ألا يتكفّل بعمل الخطاطة أو النَّسْخ أو بتنفيذ المنمنمة شخص بمفرده، وإن تواجدت بعض الاستثناءات. نعرف مثلاً أن مخطوط «المقامات» للحريري المنجَز في بغداد سنة 1237م، والمحفوظ في الوقت الحالي في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس(2)، قد تولى نسخه وتوشيحه فنان بمفرده من مدينة واسط في جنوب العراق، عُرف باسم الواسطي؛ كما نصادف فنانا آخر اشتهر أيضاً بامتهان حرفتي النسخ والتزويق وهو الفارسي محمود المذهّب(3).

وأما المصورون الذين اشتغلوا تحديدا بتنفيذ المنمنمات فما كانوا قلة، حيث شيّدت بعض الأسماء مدارس، لا سيما في الأوساط الفارسية التي حازت قصب السبق. في وقت شهدت فيه بلاد الرافدين تماثلاً تاريخياً نسبياً بما يوازي ما عرفته سوريا ومصر في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، لكن يبقى التنافس الحقيقي للمدرسة الفارسية قائما مع نظيرتها العثمانية، التي استوحت منها براعة الإتقان دون أن تضاهيها. نذكر بعض الأسماء التي أطبقت شهرتها الآفاق مثل بهزاد ورضا عباسي ومحمد زمان، كما نجد توقيعاً آخر مدعاة لكثير من الجدل، يُرجَّح أنه عائد إلى فضاء آسيا الوسطى لسياه قلم، المعروف بمسحته الفنية المشحونة بطابع الاضطراب والحيرة.

---

(1) . Grube Ernst J., *The Problem of the Istanbul Album Paintings,* in «IA», I, 1981, pp. 1 - 30.

(2) . ms. Arabe 5847;

انظر الفصل الثالث: المدرسة العباسية، بغداد نهاية القرن التاسع - القرن الثامن؛ الصورة رقم: 4.

(3) . Sakisian Arménag, *Maḥmūd Mudhahīb - Miniaturiste, enlumineur et calligraphe persan,* in «AI», IV, 1937, pp. 338 - 344.

انظر الفصل الثالث أيضاً: المدرسة الشيبانية، بخارى.

الفصل الثاني

المصوِّر

يمكن لمسألة مناصبة التصوير العداء بالمفهوم الديني، أن تساعد القارئَ في الإحاطة بمبررات الغياب شبه التام لفنّ التصوير في السياق الإسلامي.

وبقدر ما هو ثابت أن بعض الخلفاء قد ظهرت صورهم على المسكوكات، فمن الجلي أيضاً، أن معلوماتنا، طيلة القرون الإسلامية الأولى، تبقى شحيحة حيث لم تصلنا سوى عينات قليلة. إذ يوجد على الجدران الداخلية لحمامات قصير عمرة (الواقع في الوقت الحالي في الأردن) رسم لشخص يتربع على عرش، يُرجّح أنه للوليد بن عبد الملك (705 – 715)[1]؛ كما توجد في المعلم ذاته جدارية تضمّ ست

---

(1) . كما توجد نماذج من رسوم منقوشة يغلب الظن أنها تعود إلى بعض الأمراء.

Ettinghausen Richard, *Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction*, in «AI», IX, 1942, pp. 112 - 124.

Ettinghausen Richard, Grabar Oleg, *The Art and Architecture of Islam 650 - 1250*, Penguin Books (The Pelikan History of Art), Harmondsworth 1987, pp. 57 - 58.

شخصيات تم التعرف عليها ولكن بشكل غير دقيق، تعود إلى كل من الإمبراطور البيزنطي، وملك القوط في إسبانيا، والملك الساساني، وإمبراطور الحبشة، وربما إمبراطور الصين وزعيم قبيلة من قبائل آسيا الوسطى[1].

كما نجد تصاوير ملوك وشخصيات ذات شأن مرسومة على ستائر الحرير التي تعود إلى الخليفة الفاطمي المستنصر (1035 - 1094)، كما بلغنا ذلك عبر المقري[2].

وكما تتابعت في مرحلة لاحقة تصاوير الشعراء. نذكر على سبيل المثال الصور التي تزين أقواس روضة قصر الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله (1101 - 1130)، على ما رواه المقريزي[3]: فقد دُوّن على مقربة من كل صورة اسم الشاعر والمدينة التي يتحدّر منها. ويقدم لنا محمد الراوندي في مؤلفه المعنون بـ«راحة الصدور»، الذي يروي تاريخ السلاجقة في إيران (خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر)، وصفا شاملا لمخطوط مصوّر أُعدّ للسلطان ركن الدين طغرل الثالث (1176 - 1194) خلال 1184 - 1185[4]؛ يتعلق الأمر بمدونة شعرية فارسية تتخللها تصاوير

(1) . Grabar Oleg, *The Painting of the Six Kings at Qusayr Amrah,* in «AO», I, 1954, pp. 185 - 187.

Almagro Martin, Caballero Luis, Zazaya Juan, Almagro Antonio, *Qusayr Amra: Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania,* Instituto Hispano - Arabe de Cultura, Madrid 1975.

(2) . Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture,* cit., p. 128.

(3) . Ettinghausen Richard, *Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction.* cit., pp. 112 - 124.

(4) . Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture,* cit., p. 128. Monneret de Villard Ugo, =

أعدّها المصور جمال الأصفهاني: حيث تتصدّر صورة كل شاعر غلاف العمل المخصّص له، بالإضافة إلى منمنمات في ذيل المخطوط المتضمن لعدد من القصص الطريفة (يمكن الاطلاع في الشأن على الفصل الثالث: مدرسة شيراز وأصفهان في الربع الثاني من القرن الرابع عشر، أصفهان).

وبالإضافة إلى ذلك، وردت إلينا أخبار عن بعض التصاوير على الورق، كالصورة المنسوبة لابن سينا، وقد تكفّل بإنجازها للسلطان محمود الغزنوي (998 - 1030) مصوّر بارع أطبقت شهرته الآفاق أيضاً في مجالي الحساب والفلك[1]. ونقف في المخطوطات كذلك على تصاوير شخصيات مشهورة أمثال ديوسقوريدس ولقمان وأرسطو، مثلا في نسخة بالعربية من «كتاب الحشائش والأدوية»، محفوظة في مدينة بولونيا الإيطالية (انظر الفصل الثالث: المدرسة العباسية، بغداد نهاية القرن الحادي عشر - القرن الثالث عشر)؛ ولأرسطو في «كتاب نعت الحيوان» (نسخة عربية مجهولة لـ Historia animalium أو Zoologia لأرسطو)، وهي محفوظة في المكتبة البريطانية في لندن[2]، وتعود إلى مطلع القرن الثالث عشر[3]؛ بالإضافة يرد ديوسقوريدس مصوَّراً في

= *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo,* Libreria dello Stato, Roma 1950; Morton Alexander H., *The* Mu'nis al - aḥrār *and Its Twenty - ninth Chapter,* in Lukens Swietochowski, Carboni (1994, p. 55).

(1) . Browne Edward G., *Revised Translation of the Cháhar Maqála,* Londra 1921, p. 87.

(2) . (ms. Or. 2784); Buchtal Hugo, *Early Islamic Miniatures from Baghdād,* in «The Journal of Walters Art Gallery», V, 1942, fig. 34.

(3) . Brandenburg Dietrich, *Islamic Miniature Painting in Medical Manuscripts,* Editions Roche, Basilea 1982.

رسمين على الغلاف المضاعف لنسخة عربية من «كتاب الحشائش والأدوية» ضمن محفوظات أسطنبول (انظر الفصل الثالث: المدرسة السلجوقية، الموصل القرن الثالث عشر، الصورة رقم: 8)؛ كذلك نجد تسعة من صنّاع الترياق (العقار المضاد لنهش الأفاعي) في نسخة من «كتاب الدرياق» المحفوظ في فيينا (انظر الفصل الثالث: المدرسة السلجوقية، الموصل القرن الثالث عشر).

وفي مخطوط «جامع التواريخ» الذي ألّفه رشيد الدين فضل الله الهمذاني للأمير التيموري بايسنقر، والمحفوظ اليوم في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[1]، نجد صورا لقائد المغول العظيم جنكيز خان، ولأفراد أسرته تم رسمها في هراة حوالي (1430 - 1434)، ويُرجّح أنها منقولة عن أخرى أكثر قِدَماً[2].

ومع مطلع القرن الخامس عشر غدت التصاوير شائعة (توجد العديد من النماذج لدى مارتن)[3]. وتتوفر لنا اليوم جملة من التصاوير تعود إلى تيمورلنك مؤسس الأسرة التيمورية (1369 - 1404) المعروف

---

(1) . Ms. Suppl. Pers. 1113.

Stchoukine Ivan, *Les Peintures des manuscrits tîmurides*, Geuthner, Parigi 1954, n. XXIX.

Richard Francis, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, Bibliothèque nationale de France, Parigi 1997, n.40.

بشأن النسخة القديمة من هذا العمل، انظر الفصل الثالث: المدرسة المغولية أو الإيلخانية، الرشيدية وتبريز.

(2) . Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, cit., p. 128.

(3) . Martin Friedrich R., *The Miniature Painting of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century*, cit.

في الغرب بتامرلانو؛ انظر مثلا مارتن[1]، فضلاً عن الكثير مما يعود إلى الفترات اللاحقة[2]. وبعد أن ذكرنا الملك الأول من سلالة تيمورلنك، نتوقف الآن مع حسين باي قره (1470 - 1506م)، إحدى الشخصيات المهمة في تلك العائلة. ففي رسم يغلب الظن أنه له، منسوب إلى بهزاد أحد مشاهير المنمنمين الفرس، أنجز في الربع الأول من القرن السادس عشر، ومودع في الوقت الحالي في متحف الفنون التابع إلى جامعة هارفارد في كمبريدج[3]. ترد تصويرة حسين باي قره وهو متربع، يعتمر عمامة فاخرة؛ كما تظهر على الصدر وعلى أكمام اللباس زخرفات دقيقة، في حين على حزام مرصّع بالجمان الرفيع عُلّق وشاح ومروحة ودُسّ خنجر نصله متقن الإنجاز. الشخص الأخير المصوَّر الذي نتوقف عنده هو من سلالة تيمورلنك أيضاً وينتمي إلى الأسرة الشيبانية: يتعلق الأمر بمحمد الشيباني (1500 - 1510)، فاتح ترانسوكسيانيا المسماة في الوقت الحالي أوزباكستان. يُرجَّح أن هذا العمل لبهزاد أيضاً، استنادا إلى الكتابة المصاحبة. وإن كان يصعب إقرار أنه من عمل اليد نفسها التي أتمت التصوير السابق، لما يفتقر إليه من حسن الخط، وهو ما ميز

---

(1) . Ivi, fig. 17, p. 29.

(2) . بالنسبة إلى تصاوير تيمورلنك إبان الحقبة المغولية، انظر بيانكا ماريا ألفياري:
Alfieri Bianca Maria, *I ritratti di Timur nella miniatura moghul,* in Michele Bernardini (a cura di), *La civiltà timuride come fenomeno internazionale,* 2 voll. monografici di «Oriente Moderno», LXXVI, 1996, II, pp. 641 - 656.

(3) . Mass. (Arthur M. Sackler Museum, inv. 1958.59); Lentz Thomas W., Lowry Glenn D. (a cura di), Catalogo della mostra *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in Fifteenth Century* (Washington - Los Angeles 1989), Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1989, fig. p. 243.

أعمال هذا المصور الكبير. العمل مودع في الوقت الحالي في متحف متروبوليتان في نيويورك، تحت عدد: 57.51.29 (1)

وما إن حلّ القرن السادس عشر، حتى غدا التصوير شائعاً في كافة أرجاء البلاد الإسلامية الواقعة تحت نفوذ الأسر الحاكمة، المغولية والصفوية والعثمانية (انظر الفقرات المتتابعة للفصل الثالث). وفي بعض الحالات أتى ذلك التصوير مستوحى من الفن الأوروبي حينها، ومنذ تلك الفترة فصاعداً، حضر بصفة متطوّرة في شتى أرجاء البلاد الإسلامية، سواء بشكل مباشر (بمقدم فنانين أوروبيين، خصوصاً إلى بلاط بني عثمان) أو بشكل غير مباشر (عبر الأعمال). بالإضافة إلى صور للخلفاء والأمراء والأشراف (الذين سنتوقف عندهم تباعا). فقد كانت صور الفنانين متداولة أيضاً، خصوصا منهم المصورين، وهو تقليد بدأ يطلّ منذ أواخر القرن الخامس عشر وشهد انتشاراً واسعاً مع القرن السادس عشر.

(1) . Grube Ernst J., *The Classical Style in Islamic Painting*, Ed. Oriens, s.l. 1968, fig. 42.

الفصل الثالث

المدارس الفنّية

الحيز الذي سنخصّصه لهذا الفصل - وهو ما سيشكل المحور الرئيس في هذا المؤلّف - كان يمكن أن يكون أوسع وبعنوان أشمل: «تاريخ المدارس الفنية»، غير أنه في تلك الحالة لن يكون العمل على شاكلة مدخل للقارئ الذي ينشد صياغة حوصلة عامة عن المنمنمات الإسلامية، بل سيغدو مدوّنة تهدف إلى بلوغ غرض تعليمي: حيث يتطلع العمل إلى عرض وشرح موضوع محدد، بهدف «ترشيد» القارئ وبشكل مقتضب أحيانا. إذ يتلخص الغرض من إنجاز هذا العمل في الإخبار، أي توفير الحد الأدنى من المعلومات التي تسمح للقارئ بتمييز، بما يقتضي الحال، منمنمة مملوكية عن نظيرتها الصفوية، لكن بالخصوص أن يكتسب خبرة لفهم خبايا مختلف الأذواق والنزعات في مجتمع الصفوة الذي جرى التعبير عن أعرافه وعوائده عبر تصاوير المنمنمات في مختلف الأحقاب التي تنتمي إليها. يمكن أن نتابع - مثلا - التقاليد التي تمت مراعاتها في تصاوير المدن المقدّسة على غرار مكة والمدينة، أو في غيرها من المدن مثل بغداد؛ القصور السبعة التي احتضنت الأميرات السبع في رواية نظامي، المخصصة لملك وبطل

الساسانيين بهرام الخامس (421 - 439/ 38)، التي يمكن أن تتيح فرصة لمعاينة المعمار والبراعة الهندسية الفائقة. الحكاية التي تعرض زوجاً من بنات آوى، كليلة ودمنة، أو بعض الدواب التي تعود إلى بيئة ما؛ إذ نعثر أحيانا ضمن النبات المتواجد في إحدى البيئات على أعشاب طبية ترد عبر رسوم المخطوطات المبهرة؛ وفي النهاية بالإمكان أن نصوغ فكرة عن ملامح الشخصيات المهمة في الدين الإسلامي، من النبي محمّد إلى ابنته فاطمة إلى صهره وابن عمه علي بن أبي طالب.

سيصادف القارئ، لاحقاً، دراسة جادة يمكن أن تكون ذات نفع لمن يزمع الغوص في مجال المنمنمات الإسلامية. فقد ظهرت في العقود الأخيرة، وباللغة الإيطالية أيضاً، فهارس متخصصة ومنقّحة في الغرض[1].

أيّاً كان المقصد، تنتهي معالجتنا للموضوع عند حدود القرن الثامن عشر، الفترة التي بدأت فيها تطلّ أشكال جديدة من فنون التصوير، مثل الجداريات، التي تستدعي بالضرورة دراسة موازية من كلا التعبيرين الفنيين.

الفترة المتقدّمة

لا شك أن المخطوطات الإسلامية المصوَّرة والمحفوظة حتى يومنا

(1). Dimand Maurice, *Miniature persiane*, Antonio Vallardi Editore, Milano 1956; Kubickova Vera, *Le miniature persiane*, Editori Riuniti, Roma 1961; Grube Ernst J., *Miniature islamiche dal XIII al XIX secolo da collezioni americane*, Neri Pozza Editore, Venezia 1962; Grube Ernst J., *Miniature islamiche nella collezione del Topkapı Sarayı di Istanbul*, Cleup, Padova 1975; Grube Ernst J., *La pittura dell'Islam, miniature persiane dal XII al XVI secolo*, Capitol, cit.

هذا، تمثل جانباً فحسب مما دُوّن عبر العصور. فقد كانت الكوارث الطبيعية محدودة الأثر، أو بالأحرى لا وجود لها؛ لكن الأثر الكبير حصل جراء الأعمال البشرية، التي تسببت في تلف أو تدمير جزء كبير من ذلك التراث الهائل.

حريّ بنا أن نلفت الانتباه إلى أن رعاية الآداب والفنون، التي أبداها كثير من السلاطين والأمراء المسلمين بتفضيل فنّ الكتاب وبتدشين محلات للغرض، ما كانت تهدف إلى ترويج «الثقافة»، التي تبقى دائرة الاهتمام بها ضيقة، بل سعت بالأساس إلى إبراز الحضور السياسي لسلطة الحامي والراعي للتراث. وهو ما لا يمكن أن يتأتى سوى عقب «هضم» واستيعاب الثقافة التي يمثلها ذلك الشعب الذي يتم التحكم بمقدراته في خطوة لاحقة.

خلال العام 1029، حين بسط محمود الغزنوي (998 - 1030م) نفوذه على مدينة الري البويهية الواقعة شمال فارس، أتلف قسما كبيراً من المكتبة؛ وتم نقل باقي المجلدات إلى غزنة، لكن حتى في المقام الجديد لم تنج الأعمال من التلف، حيث أُحرقت من قبل الغوريين (1000 - 1215) سنة 1150. ودائما في هذه الناحية «الشرقية» من أرض الإسلام، فقد خلّفت الغزوات المتلاحقة أضراراً هائلة: كان اجتياح المغول لبغداد عاصمة العباسيين سنة 1258 مدمّراً، وهي المدينة التي تجمّع في مكتباتها، على مرّ العصور، عدد وافر من المجلدات، ألقي بها عمدا في فيضان نهر دجلة؛ وما كان حظ خزائن المؤلفات مع غزو التيموريين أفضل.

في حين شهدت ذخائر المكتبات الفاطمية في القاهرة «تفريطا بثمن بخس». فقد كانت تضم العديد من المخطوطات، والكثير من التصاوير، التي تعود إلى العهد الفاطمي أو إلى العهود السابقة، متنوعة المصدر:

حيث يُرجّح الاحتفاظ بمجلدات بيزنطية أيضاً. يبدو أن التفريط فيها حصل في مطلع العام 1068 بغرض تسديد ديون الخلافة[1]، لكن ذلك لم يكن سوى عملية أولى ضمن سلسلة طويلة من عمليات الإتلاف، وهي بالفعل خسارة فادحة لا تقدر بثمن في تاريخ الثقافة.

ذلك أن المخطوط الإسلامي الأول المصوَّر الذي وردتنا أخباره، ولم ينج من التلف، هو وصفٌ لملوك ساسان ولأعمالهم الواردة في تصاوير الملوك الخمسة والعشرين وفي رسمي الملكتين. النسخة ذاتها، أو النسختان، ورد حديث بشأنها لدى المسعودي والأصطخري. يروي لنا الأول أنه شاهد المصنّف في بيت أحد أعيان اصطخر خلال العام 915. يصف لنا المنمنمتين الأولى والأخيرة من جملة المنمنمات البالغ عددها سبعا وعشرين (صُوِّرت بالاستعانة بتصاوير أخرى أُخذت لكل ملك على حدة ثم أُنجزت عقب وفاته) ويوضح أن العمل اعتمد بالأساس الوثائق التي تم العثور عليها في مخازن المحفوظات الفارسية للمدينة، التي تعود إلى العام 731، وقد تُرجمت من الفارسية إلى العربية بأمر من الخليفة هشام بن عبد الملك (724 - 743)[2]. وحوالي منتصف القرن العاشر يصف الجغرافي الأصطخري مخطوطاً بالمواصفات ذاتها شاهده في تخت سليمان، شمال فارس، على مقربة من أحد المعابد الزرادشتية الشهيرة[3]. لذلك في ما يعود إلى القرن الثامن، يؤكد أحد

(1) . Wiet Gaston, *Recherches sur les bibliothèques égyptiennes au Xe et XIe siècles,* in «Cahiers de la Civilisation Médiévale», VI, 1963, pp. 1 - 11.

(2) . Mas'ūdī, *Kitāb al - tanbīh wal - ishrāf,* Cairo 1938, pp. 92 ss.

(3) . Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture,* cit., p. 63.

الدارسين، اعتماداً على ما أورده ابن المقفع في مقدمة الترجمة العربية لحكايات «كليلة ودمنة»، أن الأصل العربي للمؤلَّف قد ضمّ العديد من التصاوير[1].

المخطوط المصوَّر والأكثر قدما هو «كتاب صور الكواكب الثابتة»، وقد نُسِخ من قبل ابن المؤلف سنة 1009، وهو الآن مدرَج في مكتبة بودليان في أكسفورد[2]. النص مدوَّن باللغة العربية وهو من تأليف عبدالرحمان الصوفي، من مواليد مدينة الري في شمال إيران حوالي العام 965، أتمه صاحبه على شرف السلطان البويهي عضد الدولة (949 - 983). ينتقد المؤلف التصاوير العربية التي تعود إلى القرن التاسع والتي تستند إلى نص «المجسطي» لبطليموس، ومنمنمات هذا المخطوط - التي تصور الكواكب الثابتة - تنأى بعيداً عن أعمال الأيقونات ذات الطابع الإغريقي؛ تتوقف إحدى الدارسات عند صورة أندروميدا التي تظهر عارية ومشدودة إلى صخرة في الرسوم الكلاسيكية، لتغدو مكسوة بشكل تام، تغطيها الجواهر وتظهر تقريبا في خطى راقصة في المنمنمة

(1) . Rice David Storme, *The Oldest Illustrated Arabic Manuscript,* in «The School of Oriental and African Studies Bulletin», XII, pp. 208 - 209.

(2) . ms. Marsh 144; Wellesz Emmy, *An Early Al - Ṣūfī Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images,* in «AO», III, 1959, pp. 1 - 26.

Wellesz Emmy, *Islamic Astronomical Imagery, Classical and Bedouin Tradition,* in «0A», X, 2, 1964, pp. 85 - 91.

Brend Barbara, *A Reconsideration of the Book of Constellation of 40011009 - 1 O in the Bodleian Library,* in Hillenbrand (1994, pp. 89 - 95).

المقابلة للنص الإسلامي[1]. يعكس الطراز الذي أُنجزت وفقه التصاوير، اصطفائية الفترة التي تسري فيها عناصر تعود إلى أواخر العصر الهليني وإلى وسط آسيا[2]. وقد بلغتنا من هذا المصنف مخطوطات أخرى وإن كانت تعود إلى زمن متأخر[3]. يحوي أحد تلك المخطوطات ترجمة نادرة بالفارسية من إعداد نصر الدين الطوسي، أُنجزت خلال العام (1249 - 1250) في أذربيجان في شمال غرب إيران. وكانت في البداية بحوزة السلطان أحمد الجلائري (1382 - 1410)، ثم انتقلت إلى التيموري ألوغ بيك (1394 - 1449) لِتُحفظ في المرصد الفلكي الذي شيّده في سمرقند، وانتهى بها المطاف لدى علي قوشجي، الموكل بشؤون المرصد، الذي رفعها بدوره إلى أسطنبول سنة 1471 حيث لاتزال محفوظة في مكتبة طوب قابو سراي[4].

المدرسة المصرية: قبل الحقبة الفاطمية وفي أثناءها

كان بنو طولون أول الأسر المحلية في مصر وسوريا التي شقت عصا

(1) . Wellesz Emmy, *An Early Al - Ṣūfī Manuscript in the Bodleian Library in Oxford,* cit., p. 9, figg. 10 - 12; Ettinghausen Richard, *La peinture arabe,* Skira, Ginevra 1962.

(2) . Brend Barbara, *A Reconsideration of the Book of Constellation of 40011009 - I O in the Bodleian Library,* cit., pp. 89 - 95.

(3) . Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, cit., pp. 130 - 131, 136, 162; Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts,* cit., pp. 29 - 30; Raby Julian, *Saljūq - style Painting and a Fragmentary Copy of al - Ṣūfī «Fixed Stars»,* in Hillenbrand (1994, pp. 106 - 117).

(4) . ms. Ayasofya 2595; Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, cit., p. 29.

الطاعة عن سلطة الخلافة العباسية في بغداد. لكن ما فتئت دار الخلافة أن استعادت قبضتها على تلك الأطراف سنة 905، والتي لم تدم طويلا حتى انفرط عقد السلطة مجدداً مع الوالي الجديد، بعد أن خلع عليه الخليفة لقب الأخشيد سنة 935. وهكذا ساد الحكم الأخشيدي (935 - 969م) في مصر وسوريا إلى حين مقدم الفاطميين.

بسط الفاطميون سلطانهم على الغرب الإسلامي (909 - 1171م)، ومن تلك الأطراف اندفعوا باتجاه مصر وسوريا. تشيعوا إلى مذهب آل البيت وأما تسميتهم فهي تتحدر من اسم فاطمة، ابنة النبي محمد (ص). ناصبوا العباسيين السنّة العداء، وشيدوا عاصمتهم في القاهرة الجديدة سنة 969؛ بعد قرابة القرنين هزم الأيوبي صلاح الدين (الملك الناصر الأول صلاح الدين، 1169 - 1193) آخر الفاطميين.

لم تَحُلْ عملياتُ الإتلاف في بلاد الرافدين، التي سبق أن أشرنا إليها، دون حفظ عدد من المخطوطات المصوَّرة. وبالفعل لم ينتسب إلى هذه الفترة سوى كمّ قليل من «العجالات التخطيطية» والصور والرسوم وأجزاء من المخطوطات المنمنمة، أُنجزت بأساليب مختلفة، ووردت من الفسطاط (القاهرة القديمة) أين وقع ضمّها إلى مجموعات مختلفة عامة وخاصة. وهي اليوم مدرجة ضمن محفوظات متحف الفن الإسلامي في القاهرة، ومتحف متروبوليتان في نيويورك، والمكتبة الوطنية في فيينا ومجموعة كاير بلندن[1]. وتجدر الإشارة إلى مخطوط

(1) . Ettinghausen Richard, *Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction*, cit., pp. 112 - 124; Grube Ernst J., *A Drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art*, in E.J. Grube, *Studies in Islamic Painting*, Pindar Press, Londra (1995, pp. 63 - 125, 517 - 519), 1995, pp. 70 - 125, con ill.

مجزأ، من ضمن تلك الأعمال المنجزة في منتهى القرن التاسع ومطلع القرن العاشر (اعتماداً على نوعية الخط)، يروي قصة عاشقين[1]. تزينه صورة ملونة (منقولة لدى غروهمان[2]) تُظهِر ضريحين تتوسطهما شجرة وارفة. ويورد رايس مجموعة من البراهين تدعم فرضية التعاصر بين النص والصورة[3]: ولو ثبت ذلك فإننا سوف نجد أنفسنا أمام أحد المخطوطات القديمة المصوَّرة التي نجتْ من التلف وبلغت إلى حدود عصرنا. وبين قلّة من أجزاء المخطوط التي تعود إلى العهد الفاطمي نذكر صورتين أُنجزتا بالتتابع، على وجه وقفا ورقة واحدة، تعود إلى مخطوط مفقود من «كتاب الحيوان» (مؤلف عن لغة الحيوانات البرية) منسوب إلى كعب الأحبار، وهو يعود إلى مطلع القرن الثاني عشر[4]: الملامح والأساليب متماثلة مع السيراميك المرسوم بـ«اللوستر ميتاليك» الوارد من العصر نفسه ومما تبقى من الرسم[5].

(1) . Vienna, Nationalbibliothek, inv. A.Ch. 25612.

(2) . Grohman Adolf, Amold Thomas W., *The Islamic Book. A Contribution to its Art and History,* Pegasus Press, [Parigi] 1929, tav. I.

(3) . Rice David Storme, *The Oldest Illustrated Arabic Manuscript,* cit.

(4) . The Metropolian Meseum of Art, inv. 54. 108.3; Grube Ernst J., *Three Miniatures from Fusṭāṭ in the Metropolitan Museum of Art,* in «AO», V, 1963, fig. 7 - 8.

(5) . يعود فن «اللوستر ميتاليك» إلى أصول قبطية قديمة سابقة للإسلام، وهو مما ينجَز على البلور. كان أول من طوّعه على السيراميك المسلمون (المصريون أو العراقيون) منذ أواخر القرن التاسع. إذ بعد التزجيج والصهر في مرحلة أولى، يتم الرسم على السيراميك بألوان مستخلصة من الأوكسيد المعدني؛ وعلى إثر عملية الصهر الثانية، التي تجري في أجواء مغلقة خالية من الأوكسيجين، ينزل الأوكسيد المعدني إلى مستوى معدني، متحوّلاً إلى شريط لامع.

= Fontana Maria Vittoria, *Glossario* e *Cronologia (ceramica),* in Geza Fe-

هذا ويبقى فصل هام مثارَ جدل في تاريخ التصوير من كلا الجانبين الإسلامي والإيطالي، يتعلق بالتصاوير التي تزين السقوف الخشبية لكنيسة الكابيلا بلاتينا في باليرمو التي شُيِّدت تلبية لرغبة الملك النورماني روجر الثاني (1130 - 1154)، وجرى تدشينها سنة 1143. ليس أمرا هينا أن نشرح للقارئ دواعي تطرقنا إلى موضوع الرسم في عمل مخصص للمنمنمات؛ وفي مستوى ثان لِم الحديث عن رسم متواجد في إيطاليا، أُنجِز بتكليف من النورمان؟ وفي مستوى ثالث وأخير لِم التطرق عند هذه النقطة تحديداً من مبحثنا؟ سأحاول شرح ذلك تباعاً على أمل الإحاطة بكافة الحيثيات.

ربما من اليسير تقديم إجابة شاملة عن مجمل الأسئلة المطروحة. فقد كنا قد أسلفنا الحديث عمّا تبقى من فن التصوير (على الورق وعلى الجدران على حدّ سواء) العائد إلى مصر في العهد الفاطمي؛ لذلك يُجمع شقّ واسع من الدارسين على أن رسوم الكابيلا بلاتينا هي أروع ما تبقى من الإنجازات الفاطمية (نشير أيضاً إلى أن دراسات حديثة لا تجاري بالمرّة تلك الاستنتاجات).

فخلال العام 1950 صدر مؤلّف قيّم تناول بالاهتمام رسوم كنيسة الكابيلا بلاتينا في باليرمو، أعدّه مونيري دي فيلار أحد كبار مؤرخي الفن الإسلامي في إيطاليا. ومنذ ذلك العهد انشغلت طائفة من الدارسين بالبحث بقصد ضبط أصول ذلك العمل الفني المتيمز. ذَهَب دالو جونس إلى أنه عمل من إيحاء فناني صقلية وارتأى دمج تلك التصاوير ضمن سياق غربي نورماندي[1]؛ وفي السنوات الأخيرة أوْلى ثلاثة دارسين ذلك

= hervari, *La ceramica islamica* (trad. M.V. Fontana), Mondadori Editore, Milano 1985, pp. 227.

(1) . Jones Dalu, *The Cappella Palatina in Palermo: Problems of Attri-* =

الإنجاز عناية(1). وسواء غروب أو شيراتو فقد أقرّ كلاهما العلاقات المتينة التي ربطت نورمان صقلية بالخلفاء الفاطميين في القاهرة اعتماداً على دراسات حديثة، واقترح شيراتو مشاركة أيدٍ عاملة مسلمة من أصول غير معروفة. يستعرض أحد الأمثلة، من الفترة نفسها، يعود إلى بيزنطة: قاعة كريزوتريكلينوس الرحبة المحلاة بالذهب، والتي يعلوها سقف مقرنص (بتوشيح هندسي إسلامي من الطراز القديم يعود إلى القرن التاسع متواجد أيضاً في الكابيلا بلاتينا) موشّى برسوم أزياء أصحابها على الطراز الفارسي، كما كان الفنان الذي صمّم مجمل المشروع فارسياً. لا يفصح الدارس عن ذلك بشكل واضح، لكن يشير إلى ذلك التوازي، فلا ريب أنه ينوي التلميح إلى تلك المضامين كون الفنانين أو منفّذ أعمال رسوم الكابيلا بلاتينا من أصول فارسية، وهو من الأمور المعتادة في بلاطات تلك الحقبة. ويذهب الدارس الثالث إلى تحديد العناصر الإيرانية في الكابيلا بلاتينا(2)، مستندا في ذلك إلى حضور أعداد غفيرة من الفرس في

= *butions,* in «AARP, Art and Archaeology Research Papers», 2, 1972, pp. 41 - 57.

(1) . Grube Ernst J., *La pittura islamica nella Sicilia normanna del XII secolo,* in Carlo Bertelli (a cura di), *La pittura in Italia, l'Altomedioevo,* Electa, Milano 1994; Scerrato Umberto, *Arte normanna e archeologia islamica in Sicilia,* nel Catalogo della mostra *I Normanni, popolo d' Europa 1030 - 1200,* a cura di Mario D'Onofrio (Roma 1994), Centro Europeo di Studi Normanni - Ariano Irpino, Marsilio, Venezia 1994, pp. 339 - 349; D'Erme Giovanni Maria, *Contesto architettonico e aspetti culturali dei dipinti del soffitto della Cappella Palatina di Palermo,* in «Bollettino d'Arte», 92, 1995, pp. 1 - 32.

(2) . Ibidem.

جزيرة صقلية، كما يحدد مخططاً إيرانياً ساسانياً لشكل القبة ذاتها؛ خالصاً إلى أن الفنانين المكلَّفين بالتصاوير كانوا من الفرس، أو على الأقل، قد أنجزوا رسوما فارسية متداولة في ذلك العهد بين الفنانين.

ويؤكد غروب صاحب الدراسة الحديثة، بما يتفق مع الأطروحة التي قدمها جونس، «أن كثيراً مما يلوح من رسوم السقف لم توظف الأيقونوغرافيا الشائعة في العالم الإسلامي في العصر الوسيط فحسب، بل يمكن العثور عليها أيضاً بالأحجام ذاتها، في الأيقونوغرافيا النورماندية الغربية العائدة إلى العصر نفسه».

وبأي شكل كان، يتوجب في هذه الحالة الحديث عن فحوى التصاوير، المتواجدة في الفناء المركزي وفق طابع وخاصيات بيّنة لدى غروب[1].

يبدو من المجازفة الإقرار أن مواضيع التصاوير التي وقع عليها الاختيار لتزويق أسقف الكابيلا بلاتينا والدومو دي شيفالو، هي رسوم قد روعي فيها أسلوب رسم البلاطات الإسلامية. وأنها قد أنجزت تحت رعاية الخلفاء العباسيين في بلاد الرافدين، وفق الطابع المعروف بدورة حياة اللهو للأمير أو ملذات الحياة الإقطاعية الذي غدا من التراث الكوني لثقافة الرسم في المتوسط. أي الحاكم على عرشه، والندماء، والمدعوون للمأدبة، والعازفون، والراقصات، والمهرجون، والقناصة، ولاعبو الشطرنج أو النرد، أو المتبارزون، أو المصارعون لحيوانات حقيقية أو خيالية[2].

(1) . Grube Ernst J., *La pittura islamica nella Sicilia normanna del XII secolo*, cit., pp. 422 - 423.

(2) . Scerrato Umberto, *Arte normanna e archeologia islamica in Sicilia*, p. 346.

المدرسة الغربية

في الغرب من ناحية إسبانيا، زحفت حشود كبيرة من العرب والأمازيغ من بلاد المغرب الأقصى سنة 711 وألحقت بالقوط هزيمة نكراء. بلغت تلك الحشود إلى مشارف بلاد الغال، ولم يعرف زحفها حدّا سوى باصطدامه بشارل مارتل في معركة بلاط الشهداء في بواتييه سنة 237م. في شبه الجزيرة الإيبيرية كان عبدالرحمان الداخل (756 - 788) - أحد الناجين من سلالة الأمويين (661 - 750) الجد الأكبر للأمويين في إسبانيا (756 - 1031م). وبعد فترة طويلة نسبيا تحت حكم أمراء محليين، اجتاح الموحّدون شبه الجزيرة (1130 - 1269) وبسطوا نفوذهم على أجزاء واسعة من شمال إفريقيا مع بقاء جيب تحت حكم الفاطميين (909 - 1171م).

شمال إفريقيا وإسبانيا خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر

لا تزال المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس ومكتبة حاضرة الفاتيكان[1] تحتفظ كلتاهما بمخطوطتين يعود مأتاهما على التوالي، إلى إسبانيا إبان القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وإلى شمال إفريقيا أو إسبانيا خلال القرن الثالث عشر. يضم المخطوط الأول المجلدين الثاني والرابع[2] من النسخة العربية من مؤلف «الحشائش والأدوية» لديوسقوريدس[3].

(1) على التوالي: (ms. Ar. 368) و(ms. Ar. 2850).

(2) . Parigi, Catalogo della mostra *Arabesques et jardins de paradis. Collections françaises d'art islamique* (Louvre 1989 - 1990), Editions de la Reunion des musées nationaux, Parigi 1989, pp. 196 - 198.

(3) . Grube Ernst J., *Materialen zum Dioskurides Arabicus*, in Richard Ettinghausen (a cura di), *Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*, Mann, Berlino 1959, pp. 169 - 170; Sadek =

وعلى غرار مؤلفات الأعشاب الواردة من الحقبة الكلاسيكية، تتخلل النص فراغات في بعض الأحيان، لرسم النبتة المعنية، كما نشاهد ذلك في رسم نبات الثوم[1]. ويحوي المخطوط الثاني «حديث بياض ورياض» أربع عشرة منمنمة متقنة التصوير، تروي قصة عاشقين. أسلوب التصوير شديد الشبه بأسلوب التصوير الفاطمي، الذي يُرجَّح أنه مستوحى منه[2]. نعاين نموذجاً في التصوير حيث نشاهد شخصاً موكلاً بحراسة بياض يعثر عليه طريحاً أرضاً حذو ناعورة بعد أن تغزّل بحبيبته طويلاً[3].

المدرسة العباسية

تولى العباسيون (750 – 1258م) مقاليد الحكم في الدولة الإسلامية عقب الأمويين (661 – 751)؛ لتغدو بغداد عاصمة الخلافة بعد أن كانت دمشق. ما كان حكم العباسيين حكما مطلقا، فقد تعاقبت العديد من الأسر على عرش الخلافة. كانت الأحداث حافلة بالتداخل، سنحاول في الفصول اللاحقة بسطها أمام القارئ. كنا قد تابعنا ما جرى في مصر وإسبانيا وشمال إفريقيا حتى مطلع القرن الثالث عشر. فقد خضعت كلّ من مصر وسوريا – وشمال بلاد الرافدين إلى حكم الأراتقة (1102 – 1232) – على مدى حقبة طويلة من حكم الأيوبيين (من سنة 1169 إلى

= Mahmoud M., *The Arabic Materia Medica of Dioscorides*, St - Jean - Chrysostome, Quebec 1983; Grube Ernst J., *Materialen zum Dioskurides Arabicus*, cit., p. 520.

(1) . (الورقة. 90ر، الصورة رقم: 1).

(2) . Monneret de Villard Ugo, *Un codice arabo - spagnolo con miniature*, in «La Bibliofilia», XLIII, 1941, pp. 209 - 223.

(3) . (الورقة. 19ر، الصورة رقم: 2).

منتصف القرن الثالث عشر وذلك في أهم المناطق) الذين تخلوا عن الموصل ودمشق وحلب لفائدة الزنكيين (1127 - 1222/ 1181).

بغداد من أواخر القرن الحادي عشر إلى القرن الثالث عشر

منذ مطلع القرن التاسع أصبحت بغداد عاصمة الخلافة العباسية موطنَ العلوم والمعارف الإسلامية. فقد أسس الخليفة المأمون (813 - 833) بيت الحكمة، التي باتت تختزن عيون التراث العربي المنقول من لغات عدة. اشتغل فيها مسلمون ونصارى -خصوصا من النساطرة - جنب صابئة وبراهمة. حيث أُنجزت العديد من الترجمات من الإغريقية، والفهلوية (اللغة الإيرانية القديمة إبان العصر الفارسي الأوسط)، والسنسكريتية (اللغة الهندية القديمة)، ومن السريانية[1]. دوّن ابن النديم، وهو ورّاق من بغداد عاش في منتهى القرن العاشر، فهرست بالمؤلفات التي بحوزته[2]: ما كانت المؤلفات في مجملها مخطوطات مصورة، غير أنه يذكر من بينها نسخة من «**رسالة في الكواكب الثابتة**» للصوفي؛ ولا يشير ابن النديم إلى المخطوط الأصلي المفقود اليوم، لكن بدون شك إلى مؤلّف معاصر له لا يتّفق مع النسخة التي سبق ذكرها، وهي الأقدم مما بحوزتنا. حقبة طويلة من الزمن تفصل هذه الأخيرة، التي تعود إلى العقد الأول من القرن الحادي عشر، عن اللاحقة التي وصلت إلينا، والتي تنتمي إلى القرن الثاني عشر.

---

(1) . Reinolds L.D., Wilson N.G., *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature,* Oxford 1974, pp. 38 - 69, 220 - 225.

(2) . Dodge Bayard, *The Fihrist of al - Nadīm: A Tenth Century Survey of Muslim Culture,* Columbia University Press, New York 1970.

فقد أعدّت مدرسة بغداد مصنفات علمية وأدبية كثيرة. نجد في الصنف الأول نسخاً عربية من كتاب «الحشائش والأدوية» لديوسقوريدس[1]، ما زال محتفَظٌ بجملة من نسخه[2]؛ وأخرى نذكر ثلاثا منها: واحدة تعود إلى العام 1083، محفوظة في مكتبة ليدن الجامعية[3]. والثانية تعود إلى العام 1224، وهي نسخة منقوصة موجودة في الوقت الحالي في المكتبة السليمانية في أسطنبول[4]: أُنتزعت منها وبيعت إحدى وثلاثون منمنمة، أشهرها تلك التي تصور الصيدلية، وهي في متحف متروبوليتان في نيويورك[5]. أخيرا النسخة الثالثة، التي تعود إلى العام 1244، وهي مودعة في المكتبة الجامعية في مدينة بولونيا الإيطالية[6]، وتضم 475 رسما لأعشاب طبية، فضلاً عن رسوم حيوانات وآدميين، من بينها رسوم لديوسقوريدس ولقمان وأرسطو[7]. السمة أو بالأحرى اللون الغالب عليها وهو الطابع البيزنطي بملامح أصلية جلية، سواء في اختيار المواضيع، أو في المنحى الدلالي. وبالإضافة إلى تصوير مختلف أنواع الأعشاب الطبية -المعروضة بدقة متناهية سواء في المخطوطات

(1) . Toresella Sergio, *Dioscoride*, in «EAM», V, 1994, p. 660.

(2) . Grube Ernst J., *Materialen zum Dioskurides Arabicus*, cit., pp. 163 - 194; Grube Ernst J., *Materialen zum Dioskurides Arabicus*, cit., pp. 126 - 157, 519 - 524), 1995, pp. 519 - 524.

(3) . ms. Or. 289.

(4) . ms. Ayasofia 3703.

(5) . Inv. 57.51.21، الصورة: رقم 3.

(6) . ms. Ar. 2954; Gabrieli Francesco, Scerrato Umberto, *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni* (Antica Madre), Libri Scheiwiller, Milano 1979, figg. A colori 715 - 722.

(7) . fol. 141r, Grube Ernst J., *Materialen zum Dioskurides Arabicus*, cit., fig. 8. انظر الفصل الثاني: الرسم.

الإغريقية أو في نظيرتها الإسلامية التي تعود إلى مدرسة الموصل، كما ستتابع لاحقاً - فإن العديد من التصاوير التابعة إلى مدرسة بغداد تستقي أشكالها من فهرس أكثر ثراء - في أجزاء منها محوّرة، يُرجَّح من مصنفات أخرى ذات طابع أدبي، مثل المقامات، تعيد تاريخ استعمال النبتة الطبية. وبعبارة موجزة، نعثر على رسوم الحقول التي تنمو فيها تلك الأعشاب وطرق إنباتها حتى بلوغها يد الصيدلاني[1]، فضلاً عن توضيحات بشأن استعمالها من قبل الحكماء، مع مشهد أخير يصوّر معالجة المريض بواسطة النسغ المستخلص من تلك النبتة. نصادف مشهدا آخر في منتهى الأهمية على صلة بالواقع، أكان للمشاهد المتعلقة بالبيئة المحيطة، أو بسلوك مختلف الأشخاص. وتبعاً لذلك فإن الصورة التي بحوزتنا تقسّم الفضاء إلى ستة مستويات، اثنان رئيسان بصفتهما الكبيرين، تغدو بشكل آلي «المستوى المتقدم» من المشهد الأهم، المتعلّق بالصيدلاني. يمسك كوباً بإحدى يديه يسكب محتواه في مرجل وضع على النار، وباليد الأخرى يخلط المستخلص. لا يبالي بما يفعل، بل تشبه نظرته نظرة طاه بارع، يحادث صاحبه الجالس قبالته وفي الحديث ما يشي بالرفق والكياسة. تبدو «واقعية» الصورة جلية في هيئة الخادم، الذي يظهر في أعلى الرسم مشغولاً بِقيْس سعة وعاء من الأوعية المصفوفة بشكل متسق على سطح الحاوية. كما يبدو واقعياً أيضاً سلوك الشخص المطلّ من أعلى اللوحة على اليسار، فهو بكل بساطة بصدد مراقبة عمل الآخرين: إنه رب العمل، يتولى متابعة سير أشغال الصيدلية!

هذا المشهد المصوَّر المفتقر «للمهابة»، أكان بسبب اتصال الموضوع بالحياة اليومية أو جراء الواقعية المفرطة التي عبر عنها الموضوع، لا يعلي من شأن التصوير ليجعل منه رسما متميزاً على غرار نظيره المخصص

(1) . الصورة رقم: 3.

للبلاط، بل هو على خلاف مع ما سنرى مما يرد في مخطوطات «كتاب الأغاني» العائد إلى المدرسة السلجوقية بالموصل في الفترة نفسها.

ذات قيمة عالية أيضاً إحدى النسخ الثلاث من كتاب «الفروسية» لأحمد بن الحسين الأحنف[1] المتعلق بأمراض الخيل، والتي يعود تاريخها إلى ما بين منتهى القرن الثاني عشر ومطلع القرن الثالث عشر، وهي محفوظة في المكتبة السليمانية في أسطمبول[2]؛ وأما النسخة الثانية فهي تعود إلى شهر مارس من العام 1209، وهي مودعة في المكتبة الوطنية في القاهرة[3] وتتضمن منمنمات في حالة رثة؛ وأما الأخيرة الموجودة في مكتبة طوب قابو سراي في أسطمبول[4] فهي تعود إلى العام 1210.

ومن بين الكتب الأدبية نذكر «مقامات الحريري» المؤلف خلال العام 1111م[5]، والتي يلعب فيها دور الشخصية المحورية أبو زيد، الفطين حيناً والمغفل آخر، غير أنه قادر على جلب أنظار العامة والخاصة على حد سواء بسحر بيانه[6]. ترافقت مع هذا المؤلف مخطوطات المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[7]، التي نسخها وأعدّ رسومها الواسطي

(1) . Grube Ernst J., *Bestiario. Islam,* in «EAM», III, 1992, pp. 457 - 460.

(2) . ms. Fātih 3609.

(3) . ms. 8f. Khalīl. Āqā.

(4) . ms. Ahmet III, 2115.

(5) . Mackay P., *Certificates of Transmission of a Manuscript of the Maqāmāt of Ḥarīrī (ms. Cairo, Adab 105),* in «Transactions of the American Philosophical Society», 61, 1971, parte 4.

(6) . Grabar Oleg, *The Illustrations of the Maqamat,* University of Chicago Press, Chicago 1984.

Carboni Stefano, *I manoscritti in arabo,* in Lugano (1995, pp. 85 - 99).

(7) . ms. Ar. 5847.

سنة 1237؛ ومخطوطة مكتبة المتحف الآسيوي لأكاديمية العلوم بسان بطرسبورغ[1]، والتي يُرجَّح أنها تعود إلى العام 1240[2]؛ وكذلك المخطوطة التابعة إلى المكتبة السليمانية في أسطمبول[3]، والملحقة بودائع المكتبة بين العام 1242 والعام 1258 على حد التقريب.

أمامَ مختلف نسخ «المقامات» هذه، نتوقف عند تلك المصوَّرة من قبل الواسطي والمحفوظة في باريس (انظر الفصل الأول أيضاً: **أصول وتطوّرات فنّ المنمنمات الإسلامية، المنمنم**).

في المقامة الثالثة والأربعين (الورقة. 138ر، الصورة: 4)، نشاهد لقاء على أطراف بلدة، بين أبي زيد المسافر رفقة الراوي الحارث وشخص، يدور بينهما نقاش: المشهد الذي يلخّص موضوع المنمنمة الرئيسي، مدرَج في المستوى الأول، لكن ليس ذلك ما يجلب الانتباه، بل مشهد القرية المطلة من أعلى التلة وهو ما يلوح في المستوى الخلفي. مشهد بمسحة واقعية يماثل صورة جميلة بالألوان، يمكن أن تضاهي اليوم صورة ملتقطة من قبل مصوّر بارع، تغطي معظم أطراف بلدة إسلامية. بعبارة موجزة يحاكي هذا المشهد الواقع. ونتابع بانتظام على يسار الصورة نخلة باسقة على مقربة من صومعة الجامع التي يعلوها بستين مربع الشكل محلّى بكتابة بالخط الكوفي؛ وفي الأسفل مع تطور في الشكل عمودي وواسع بما يسمح به فضاء المنمنمة، نجد البازار بقبابه الدائرية وأقواسه المقرنسة تكشف ما بداخلها من حركة، وهو ما يبدو جلياً جرّاء الخلفية الحالكة السواد التي تشير إلى سعة المكان لا إلى

---

(1) . ms. S 23.

(2) . Chalidov Anas B., scheda n. 18, in Lugano (1995, pp. 152 - 163, n. 18, con ill.).

(3) . ms. Esad Efendi 2916.

العتمة؛ وعلى الجانب الأيمن من الصورة نشاهد جانبا من سور البلدة ينفتح منه باب ضخم يحرسه بواب يمسك حربة؛ هنا وعلى مقربة من هذا المكان، وبالتناسق مع النخلة المطلّة من الجهة المقابلة، يتربع شخص منزوٍ منهمك في غزله؛ على طول الفضاء التحتاني وبما يغطي كامل المشهد الموصوف يمتدّ سيلٌ جارٍ أو بئر، ترتوي منه عنيزات. لمسةٌ أخرى من الواقعية أضفاها المصور على هذا المشهد اليومي، تتمثّل في حضور زوج من الدواجن: ديك ودجاجة، مرسومان باللون الأسود مع لمسات بالذهبي والأحمر، يبدو المشهد بارزا في عمق المنمنمة الأمغر، في أعلى القباب الوسطى للبازار.

مدرسة الأراتقة

تعود أصول بني أرتق إلى ديار بكر (1102 - 1408م) في الأناضول، وعلى غرار الزنكيين (1127 - 1222) يتحدرون أيضاً من سلالة عبيد كانوا بحوزة الأتراك. كانوا في القرن الثالث عشر من الموالي لدى السلاجقة الروم وقد لقبهم هؤلاء بالأتابكة أو «الحرس الأوصياء»، أي الولاة. تم خلعهم لاحقاً من قبل الأيوبيين.

أُعدَّت في ظلّ الحكم الأيوبي في ماردين سنة 1135، نسخةٌ من «كتاب صور الكواكب الثابتة» للصوفي، وهي اليوم مودعةٌ في المكتبة السليمانية في أسطمبول[1].

يُرجَّح أن نصرالدين محمود من بني أرتق (1201 - 1222)، حين أقام في ديار بكر، كلّف مهندسه الخاص الجزري وخادم بني أرتق منذ زمن، بين العام 1198 و[2]1200، بتصنيف «كتاب في معرفة الحيل الهندسية»؛

---

(1) . ms. Fātiḥ 3422.

= (2) . Ward Rachel, *Evidence for a School of Painting at the Artuqid*

وقد بلغ إلينا من هذا المؤلَّف خمسة عشر مخطوطاً[1]. وتضمّ مكتبة طوب قابو سراي في أسطمبول نسخة[2] لم يتسن للدارسين ضبط تاريخها بدقة، بما أن العام الهجري المدون في ذيل الكتاب يمكن قراءته 1206/ 602 [3] وقد ذهب دافيد كينغ[4]، في قراءة ذلك التاريخ 1206/ 602 إلى أنه لا يتناسب مع تأليف المخطوط بل مع تاريخ تنضيده؛ وترصد راكيل وارد تاريخا ثانيا 1206/ 602 في الجانب العلوي من ذيل الكتاب[5] وبهذا العام يلحق مخطوطان آخران للجزري يعودان إلى مدرسة الأراتقة[6].

أيضاً وضمن هذا السياق، تُلحق الباحثة المذكورة مخطوطات أخرى[7]، مشيرة إلى خاصياتها المميزة التي لا يعوزها الإطار المزخرف

= *Court,* in Julian Raby (a cura di), *The Art of Syria and the Jazīra 1100 - 1250* («Oxford Studi es in Islamic Art», I), Oxford University Press, Oxford 1985, p. 74.

(1) . Grube Ernst J., *Automa. Islam,* in «EAM», II, 1991, pp. 733 - 734; Rachel, *Evidence for a School of Painting at the Artuqid Court,* cit., p. 69 e nt. 3.

(2) . ms. Ahmet III, 3472; Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts,* cit., figg. a colori 7 - 12.

(3) . Stchoukine Ivan, *Un manuscrit du traité d'al - Jazarī, sur les automates du VIIe siècle de l'hégire,* in «GBA», XI, 1934, pp. 134 - 140; Ettinghausen Richard, *La peinture arabe,* cit., p. 95.

(4) . King David, *Medieval Mechanical Devices,* in «History of Science», VIII, 1975, p. 287.

(5) . Ward Rachel, *Evidence for a School of Painting at the Artuqid Court,* in Julian Raby (a cura di), cit., p. 70 ss.

(6) . Ivi. pp. 74 - 75.

(7) . Ivi. pp. 76 - 80.

فحسب – الذي يلاحظ في مخطوطات أخرى من الفترة ذاتها – بل تفتقر إلى خط أساسي، وبمقتضى ذلك ظهر الأشخاص «يتموجون في الهواء». لم يتسلط التركيز على المؤلفات، بل على الصور المسطحة والملونة؛ وفي النهاية، يتوزع الأشخاص في طوابير لا ضمن في جماعات.

مدرسة السلاجقة

في حيزٍ رحبٍ واقع تحت تأثير الحضارة الإيرانية، ضمّ بلاد فارس فضلاً عن أفغانستان الحالية وأوزبكستان، تعاقبت العديد من الأسر الحاكمة على السلطة. هناك في ذاك الفضاء شهدت النواحي الإيرانية المطلّة على الشرق قبضة حازمة للسامانيين (819 – 1005) امتدت زهاء القرنين، حتى ألحق بهم الغزنويون (977 – 1186) الذين بسطوا سلطانهم على أفغانستان وشمال الهند هزيمة نكراء عند نهر جيحون؛ كما تمت السيطرة على تلك الأراضي من قبل الغوريين (تقريبا طيلة الفترة المتراوحة بين 1000 و1215). وكانت أهم الأسر الحاكمة في المناطق الإيرانية المطلّة على الغرب الأسرةَ البويهيةَ (932 – 1062): خلال عشر سنوات وصل البويهي معز الدولة (936 – 949) إلى بغداد (945)، وبدون إزاحة الخليفة العباسي عن عرشه، أمسك البويهيون بزمام السلطة إلى حين وصول السلاجقة سنة 1055، الذين مكثوا في السلطة طيلة الفترة الممتدة بين 1038 و1194. بسط هؤلاء سلطانهم، أسوةً بالبويهيين، على العراق وإيران، وعلى مدى سنوات (1078 – 1117) على سوريا أيضاً، في حين تيسر للفرع السلجوقي الغربي (المسمى بالروم، أو بالأحرى روما/ بيزنطة) احتلال بلاد الأناضول (1077 – 1307)؛ انطلقت أولى الغزوات التي أنهت حكم السلاجقة من إيران سنة 1219 – 1220.

ولسوء الحظ، وردت إلينا القليل من الأخبار عن مدرسة السلاجقة، لكن بما يسمح بتشكيل فكرة عامة عن التصوير المتداول في تلك الحقبة[1]. نذكر أعمال المصور جمال الأصفهاني (انظر الفصل الثاني: مدرسة شيراز وأصفهان خلال الربع الثاني من القرن الرابع عشر، أصفهان).

إيران وبلاد الأناضول خلال القرن الثاني عشر

المخطوط السلجوقي المصوَّر والأكثر قدما المحتفظ به حتى أيامنا هو نسخة من كتاب «ورقه وگلشاه» لـعيوقي، وهي النسخة الفارسية من قصة حبّ تراجيدية لشاعر مسلم، ورد ذكرها في المجلد العشرين من «كتاب الأغاني» (انظر: الموصل القرن الثالث عشر). المخطوط في الوقت الحالي محفوظ بمكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[2] وللأسف لا يتخلله أي ذكر لتاريخ تصنيفه أو مكان تدوينه[3]. المنمنمة

(1) . Hillenbrand Robert, *The Relationship between Book Painting and Luxury Ceramics in 13th - century Iran*, in Hillenbrand (1994, pp. 134 - 145), 1994.

(2) . ms. Hazine 841.

(3) .Ateş Ahmed, *Un vieux poème romanesque persan: récit de Warqah et Gulshāh*, in «AO», IV, 1961, pp. 143 - 152; Melikian - Chirvani Assadullah Souren, *Le Roman de Varque et Golsah. Essai sur les rapports de l' ésthétique littéraire et de l' ésthétique plastique dans l' Iran pré - mongol, suivi de la traduction du poème*, in «Arts Asiatiques», XXII, 1970, pp. 1 - 262; Daneshvari Abbas, *Animal Symbolisme in Warqa wa Gulshāh* («Oxford Studies in Islamic Art», II), Oxford University Press, Oxford 1986; Soucek Priscilla P., *Ethnic Dipictions in Warqah ve Gulshah*, in 9th *International Congress of Turkish Art* (Istanbul 1991), 3 voll., T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1995, III, pp. 223 - 233.

عدد 61 ممهورة من قبل عبد المؤمن ابن محمد الخوئي أصيل مدينة خوي، في أذربيجان الإيرانية. وهذا الاسم يظهر أيضاً ضمن شهادات الهبات الممنوحة لمدرسة قونية التي أسسها الأمير السلجوقي جلال الدين قاراتاي سنة (1252 - 1253): اسم الشيخ عبد المؤمن ابن محمد الخوئي المعروف بالخوئي، من المتعارَف عليه بين الدارسين أنه يعود إلى الشخص نفسه، من مواليد إيران وقد سبق أن اشتغل في قونية في الأناضول[1]، وأن المخطوط تمّ تدوينه في الأناضول حوالي العام 1250 (واستنادا إلى دعائم أخرى ترجّح بريشيلا سوشاك فرضية الأناضول[2])؛ في حين يميل دارسون آخرون[3] إلى فرضية ترجيح الأصل الإيراني استناداً إلى حجج متعلقة بالطراز الأيقوني واعتماداً على خصوصية الشكل الضيق والطويل، لـ«أشرطة» المنمنمة ذاتها (كما هو شأن غلاف «كتاب الترياق» المتواجد بفيينا والمنسوب إلى الموصل [انظر لاحقاً]، ومنمنمات المخطوط الإيراني «مؤنس الأحرار»، وما يسمى الشاهنامة الصغيرة [انظر الفصل الثاني: مدرسة شيراز وأصفهان خلال الربع الثاني من القرن الرابع عشر، أصفهان]. لم ينته الأمر عند هذا الحد، فها هي

---

(1) . Grube Ernst J., *Miniature islamiche nella collezione del Topkapz Sarayz di Istanbul,* Cleup, Padova 1975, pp. 7 - 10); Grube Ernst J., *La pittura dell'Islam, miniature persiane dal XII al XVI secolo, tav.* 3 con didasc.; Blair Sheila S., *The Development of the Illustrated Book in Iran,* in «Muqarnas», X, 1993, pp. 266 - 274.

(2) . Soucek Priscilla P., *Ethnic Dipictions in Warqah ve Gulshah,* cit., pp. 223 - 233.

(3) . Ettinghausen Richard, *La peinture arabe,* cit., p. 92; Ettinghausen Richard, Grabar Oleg, *The Art and Architecture of Islam 650 - 1250,* cit., p. 360.

إحدى المسائل المثارة والتي سبق أن ألمحتُ إليها في المقدمة في ما يتعلق بأصول الكتاب. هناك دارسٌ آخر، وإن أشار إلى قونية بصفتها المحل المحتمل لإنجاز المؤلف، يتساءل عن دواعي فقدان أو عدم الاحتفاظ بأي من المخطوطات الأخرى القيّمة التي يعود تاريخها إلى فترة الأناضول السلجوقية، وبالتالي يطرح فرضية إن كان المصوّر قد دُعِي خارج الأناضول لتزويق المخطوط: إلى بغداد، إلى الموصل، إلى الري، إلى تبريز،... غير معروف ذلك[1]. وبالنهاية ما أودّ أن أخلص إليه وأن أعرضه أمام القارئ، وهو إمكانية أن يرى بأم عينيه على الأقل واحدة من هذه المنمنمات، من هذا المخطوط الذي ثار حوله جدل واسع. وقد اخترت إحدى التصاوير التي تبرز البازار (الورقة. 3و، الصورة: 5)، والتي يمكن أن تُقارَن بمشهد آخر سبق أن رأيناه (الصورة: 4). بأي حال، الربط وثيق بين طراز تصوير منمنمات «ورقه وگلشاه» وتلك العائدة إلى الخزف الميناني من الحقبة نفسها[2].

الموصل خلال القرن الثالث عشر

يبدو الشغل الشاغل لمدرسة الموصل حرصها الدائم على إنجاز تصاوير المخطوطات ذات الطابع العلمي. حيث ينتمي «كتاب الترياق» إلى أواخر القرن الثاني عشر، وهو من المؤلفات المنحولة المنسوبة إلى

(1) . Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts,* cit., p. 50.

(2) . أعمال الخزف هذه مرسومة بألوان زاهية، وغالباً ما أتت مذهّبة، حيث السطح مطلي بالأبيض وأحياناً بالأزوردي. وأما عملية التلوين فهي تتم أثناء حميها تباعاً، على الطريقة المسماة بـ«النار الصغرى» التي ستنتشر في الغرب بعد فترة وجيزة.
Cfr. Fontana Maria Vittoria, *Glossario* e *Cronologia (ceramica),* cit., p. 228.

جالينوس: يعود تاريخ المخطوط إلى العام 1199، وهو مودع حالياً في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[1]. كما نعثر على نسخة أخرى من العمل يُرجَّح إنجازها في الموصل أيضاً، حوالي منتصف القرن الثالث عشر، وهي مودعة في المكتبة الوطنية في فيينا[2]؛ نتابع في الورقة 15ر[3] صورا، لأفراد وهم جلوس مشغولون بالتطلع في كتاب، تسعة صنّاع للترياق (علاج نهش الزواحف السامة): كل ميدالية من الميداليات التسع المدورة يتوزع فيها الفضاء على أقسام (انظر فصل: المصوِّر).

فقد أنجزت مدرسة الموصل، بين العام 1217 والعام 1219، النسخةَ المصورةَ التي بحوزتنا، وهي تضم عشرين مجلدا من «**كتاب الأغاني**» لأبي الفرج الأصفهاني (انتهى صاحبه من تدوينه في النصف الأول من القرن العاشر)، وقد أُعدَّ وبالنسبة إلى المخطوطات لفائدة مكتبة بدر الدين لؤلؤ (أتابكة الموصل من 1222 إلى 1259؛ وبالنسبة للمخطوطات المصورة العائدة إلى تلك الفترة انظر هاجدورن أنيت[4]). تبقّى لدينا من

(1) . ms. Ar. 2964; Farès Bishr, *Le Livre de la Thériaque: manuscrit arabe à peintures de la fin du XIIe siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris,* Institut français d' Archéologie orientale, Cairo 1953.

(2) . ms. A.F. 10; Holter Kurt, *Die Galen - Handschrift und die Makamen des Ḥarîrî der Wiener Nationalbibliothek,* in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», N.F., XI, 1937, pp. 1 - 48.

(3) . Hayes John R. (a cura di), *The Genius of Arab Civilization, Source of Renaissance,* Phaidon Press, Oxford 1976, ill. a colori a p. 147; Hoffman Eva R., *The Author Portrait in Thirteenth - century Arabic Manuscript: A New Islamic Context for a Late - antique Tradition,* in «Muqarnas», X, 1993, p. 7.

= (4) . Hagedorn Annette, *Badr ad - Dīn Lu'lu' von Mosul (reg. 1233 -*

المجلدات العشرين الأصلية سبعة: تقاسمتها ثلاث مكتبات: دار الوثائق القومية في القاهرة[1]، حيث يحمل المجلد الحادي عشر تاريخ 1217؛ ومكتبة ملت في إسطمبول[2]؛ والمكتبة الملكية في كوبنهاغن[3]، حيث يحمل المجلد المدرج على رفوفها تاريخ 1219. في ستة من المجلدات السبعة المتبقية تحلّي الغلاف - المفتقد في القرن الثالث عشر - تصويرة للأمير مصورة على الطراز الإيراني. تشكل التصويرة المركزية لمجمل الرسم الذي تلَخَّص فيه البُعد الرمزي لتمثيل السلطة المطلقة للسلطان. وفي الوقت الحالي جرى استبعاد فرضية أحد الدارسين، التي ذهب فيها إلى أن المشهد يصوّر النبي محمد (ص)[4]؛ يبدو جليا أن هذا

1259): Zu Auftraggebern islamischer Kleinkunst i m 13. Jahrhundert, in Cornelia Wunsch (a cura di), *XXV Deutscher Orientalistentag, Vorträge, München 1991,* suppl. 10 alla *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft,* Stoccarda 1994, nt. 17. =

(1) . voll. II, IV Mousa Aḥmad, *Zur Geschichte der islamischen Buchmalerei in Aegypten,* Govemment Press, Būlāq, Cairo 1931, pp. 38 - 40, tavv. XI - XII, XI; Farès Bishr, *Une miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad. Son climat, sa structure et ses motifs, sa relation avec l'iconographie chrétienne d'orient,* Institut français d'Archéologie orientale, Cairo 1948, XIII, ms. Adab 579.

(2) . voll. XVII, XIX, ms. Feyzullah Efendi 1565 e 1566; Holter Kurt, *Die Galen - Handschrift und die Makamen des Ḥarīrī der Wiener Nationalbibliothek,* cit., pp. 37 - 38; Rice David Talbot, *The Aghānī Miniatures and Religious Painting in Islam,* in «BM», XCV, 1953, pp. 128 - 134.

(3) . voll. XX, ms. 168; Stern S.M., *A New Volume of the Illustrated Aghānī Manuscript,* in «AO», II, 1957, pp. 501 - 503.

= (4) . Farès Bishr, *Une miniature nouvelle de l'École de Bagdad, datée*

الغلاف لا تربطه صلة بمضمون الكتاب. ملامح الشخصيات ذاتها[1]، كما نصادف ذلك أيضاً في الصور الآدمية المرسومة على أغلفة كافة المخطوطات، التي أُنجزت على غرار ما يرد من أواسط آسيا. وتعود ملامح الوجه الدائري والعيون اللوزية إلى السلاجقة، المجموعة العرقية التي ظلت ماسكة بزمام السلطة على الأراضي الإيرانية طيلة العقود الأولى من القرن الثالث عشر. يضفي الطابع التركي الإيراني لمدرسة الموصل، أو بشكل أعمّ لأرض الرافدين العليا، على المنمنمة ملمحا شديد البروز، ولا يلتقي مع خاصيات مدرسة بغداد التي تعود إلى الفترة نفسها (يراجع مثلا الغلاف المضاعف حيث يتربّع شخص على العرش في مخطوط «مقامات الحريري»، الذي سبق ذكره، والموشّى بصور من إعداد الواسطي)[2].

ومن بين نسخ مؤلّف «الحشائش والأدوية» المدوّن بالعربية، والمنسوب إلى مدرسة الموصل وبلاد الرافدين العليا، نذكّر بالنسختين المؤلَّفتين بالاعتماد على ترجمة أبو سليم المالطي: إحداهما مدوَّنة على ورق البردي، من قبل ناسخ يحمل لقب الموصلي، أي المتحدر من الموصل، وهي محفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[3]؛ والأخرى يعود تاريخها إلى العام 1228، وهي مودعة في مكتبة طوب

= *614 Heg./1217 - 18, figurant le Prophète Muhammad*, in «Bulletin de l' Institut d' Egypte», XXVIII, 1947, pp. 259 - 262.

(1) . على غلاف «كتاب الأغاني» في مكتبة ملت في إسطمبول؛ كذلك في: ms. Feizullah Efendi 1566, fol. 1*r*, **figura 6.**

(2) . Lewis Bernard (a cura di), *The World of Islam, Faith, People, Culture*, Thames and Hudson, Londra 1976, ill. A colori 13 a p. 22.

(3) . ms. Ar. 4947; Toresella Sergio, *Dioscoride*, cit., p. 661.

قابو سراي في إسطمبول[1]، أُعدّت إلى أبي الفضل محمد والي شمال بلاد الرافدين وجزء من بلاد الأناضول وسوريا. المؤلَّف مذيّل بكتابة بالحرف السرياني وتقويمين أحدهما وفق الروزنامة السلجوقية، بما يوحي أن المخطوط قد أعدّ في سوريا. ومما يُرجّح تضافر جهود مصوّريْن أو أكثر في تنفيذ تصاوير هذا المخطوط: حيث يلوح جلياً حضور طابعيْن مختلفيْن في الإنجاز وَرَدا من أساليب عمل متنوعة. وربما تمّ نقل بعض الصور عن أصلٍ بيزنطي لا يتعدى القرن الحادي عشر دون أي تحوير[2]، في حين أُدخِلَت على الأخرى بعض التحويرات الأيقونية مراعاة للقارئ المسلم، وكما هو الشأن على الغلاف الرائع المضاعف[3]: نجد من جانب رسماً لديوسقوريدس في أجواء بيزنطية وبحلّة تعود إلى تلك الأوساط، معتمراً عمامة؛ ومن جانب آخر يظهر طالبَي علم في أجواء بيزنطية مماثلة وبهيئة تعود إلى ذلك العصر، يعتمر كل منهما عمامة أيضاً ويرتدي الاثنان ألبسة ذات طابع إسلامي[4]. وفي نموذج آخر بيزنطي خلّفت يد المصوّر في المخطوط ذاته غلافا ثانيا[5]، يُرجّح أنه يستعيد صورة ديوسقوريدس أيضاً، لكنه يظهر هذه المرة وفق التقليد الإسلامي، متربعا قبالته طالب علم[6].

---

(1) . ms. Ahmet III, 2127.

(2) . كما هو شأن رسْم الكرمة الرائع في (الورقة. 252ف، الصورة: 7).

(3) . (الورقة. 1ف و2ر، الصورتان: 8 و9).

(4) . Hoffman Eva R., *The Author Portrait in Thirteenth - century Arabic Manuscript*, 1993, pp. 8 - 9, 12, fig. 1, 4, 7 - 8.

(5) . Fol. 2*v*, Ettinghausen Richard, *La peinture arabe,* cit., tav. A colori a p. 71.

(6) . Hoffman Eva R., *The Author Portrait in Thirteenth - century Arabic Manuscript*, cit., pp. 9 - 12 e fig. 9 - 10.

حيث يطبع استلهام مصادر مختلفة كافة مخطوطات العصر الوسيط، أكان ذلك في الشرق أو في الغرب. ومن جانب آخر لا يمكن لهذه المقابلة أن تفاجئ حتى من كان متواضع الإلمام بالأدب العربي. فأمهات المراجع، التي تتعلق بالتاريخ أو بعلوم الطبيعة مثلا، تجزل الحديث بإيراد روايات شاذة عن أحداث أو ظواهر بسيطة. وبشكل عام، لا يسعى المؤلِّف إلى دفع القارئ نحو رأي راجح بل يختم عرضه غالباً بإيراد قول «الله أعلم»، متجنبا بذلك تعرضه للنقد.

ولو افترضنا بلوغ مخطوط ديوسقوريدس إلينا على هيئة أوراق متناثرة، [...] سوف لن يكون بمقدور معظم المختصين بناء مؤلف موحّد[1].

ومن جانب آخر لا تزال نسبة مخطوط «مختار الحكم ومحاسن الكلم» للمبشر ابن فاتك إلى بلاد الرافدين العليا أو إلى سوريا (القرن الحادي عشر[2]) غير ثابتة، وبالفعل نقرأ على الغلاف أن النسخة أُعدّت إلى أحد الكتبة من الأتابكة، وهو شخص نكرة. كما لا يتضمن المخطوط تاريخاً، وإن غلب الظن أنه عائد إلى منتصف القرن الثالث عشر؛ وهو محفوظ اليوم في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[3]. وعلى خلاف «الحشائش والأدوية»، لم تُترجم هذه الرسالة من اللسان الإغريقي مباشرة، وتتلاقى

(1) . Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, cit., p. 74.

(2) . Rosenthal Franz, *Al - Mubashshir ibn Fatik: Prolegomena to an Abortive Edition*, in «Oriens», XIII - XIV, 1960 - 61, pp. 132 - 158.

(3) . ms. Ahmet III, 3206; Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, cit., pp. 74 - 78, tavv. A colori alle pp. 75 - 77; Ettinghausen Richard, Grabar Oleg, *The Art and Architecture of Islam 650 - 1250*, cit., p. 412, nt. 98 per bib.

في منمنمات هذه النسخة المصورة عدة مصادر أيقونوغرافية كلاسيكية، لا سيما في تصاوير أصحاب النصوص المنجمّعة، وهي بارزة في الصفحات المضاعفة في مطلع الكتاب وآخره[1].

المدرسة السورية: النصف الأول من القرن الثالث عشر

حري أن نذكّر القارئ أن سوريا، أسوة بمصر، كانت إبان الخمسين سنة هذه خاضعة إلى حكم الأيوبيين. فقد مكث هؤلاء في سدة الحكم حتى العام 1260، أي إلى مقدم المغول. وبالخصوص، فقد بلغوا دمشق بدءا من العام 1186 (مع الملك الأفضل نور الدين علي، 1186 - 1196) وحلب منذ العام 1183 (مع الملك العادل الأول سيف الدين، 1183 - 1186).

ويُرجَّح بدء الاشتغال على مخطوط «كليلة ودمنة» في مستهل القرن الثالث عشر[2] في سوريا، وليس في مصر التي حصل فيها الاقتناء. فهذا المؤلَّف سيحظى بشهرة واسعة بين أرباب المحلات على امتداد الفترات اللاحقة. ولدينا بحوزتنا عدة نسخ، أقدمها تلك التي تعود إلى القرن الثامن إلى ابن المقفع[3] الذي سهر على الترجمة العربية من الفهلوية. وهو مؤلف يعود إلى القرن السادس، وهو في عداد النصوص المفقودة اليوم، ورد من البانكانتترا الهندية وهي مجموعة من القصص موغلة في القدم. المخطوط هو نسخة لنص ابن المقفع، مودع في المكتبة الوطنية

(1) Hoffman Eva R., *The Author Portrait in Thirteenth - century Arabic Manuscript*, cit., p. 12.

(2) . Buchtal Hugo, *«Hellenistic» Miniatures in Early Islamic Manuscripts*, in «AI», VII, 1940, pp. 125 - 133.

(3) . Andrea Borruso e Mirella Cassarino, *Il Libro di Kalila e Dimna*, Salerno Editrice, Roma, 1991.

الفرنسية في باريس[1]. تصوِّر إحدى المنمنمات الشهيرة دمنة (ابن آوى) قبالة الأسد[2]. بيّنٌ وأيضاً متميزٌ، التقابل بين ثبات المكون الذي يلوح من الانقسام الصارم للفضاء بواسطة محور عمودي غير مرئي - ثبات النبات المزهر على اليسار، بالتواطؤ مع النبتة المطلة من ناحية اليمين تحاول التماس لتحصر المشهد، وتضفي عليه مهابةً، والحضور المتوثّب للحيوانين، والحيوية الفياضة البادية بالخصوص على دمنة.

ومراعاة للترتيب الزمني، ربما من المناسب عند هذه النقطة الحديث عن المدرسة المغولية في إيران، لكن أعتقد أنه من الصائب أن نستهل حديثنا بالتطرق إلى السياق التاريخي والسياسي، هذا فضلاً عن الأجواء الثقافية التي سادت خلال عصر المماليك الذين حكموا أجزاء واسعة من تلك الأراضي، وهي لا تزال شكليا حينها تحت سلطان العباسيين، لكن انتزعوا بالفعل سوريا ومصر من الأيوبيين. كما سنسلط جلّ اهتمامنا لاحقاً على المنطقة الواقعة بين بلاد الرافدين وإيران، أين سنتابع مسارنا منطلقين من النقطة التي توقفنا عندها، لنصوغ ما يشبه «التاريخ المختصر للمنمنمات الفارسية»، وهو ما يشكّل فصلا بالغ الأهمية في سياق تطور تاريخ المنمنمات الإسلامية وبما يفوق نظيره العثماني والمغولي.

المدرسة المملوكية

ورث المماليك (1250 - 1517م) الأيوبيين في حكم سوريا ومصر. وقد استخلص الأيوبيون لحاميتهم، من بين جحافل العسكر التركي، عدداً من الموالي لتولي مهام الحراسة؛ كان مجملهم من «المماليك»

---

(1) . ms. Ar. 3465; Kalilah wa Dimnah *Manuscripts*, in «IA», IV, 1991, pp. 374, n. 1 con bib.

(2) . (الورقة. 49ف، الصورة 10).

الذين تربّعوا في وقت لاحق على عرش السلطة، بعد قصة متداخلة تتلخص في اقتران أحدهم بأرملة آخر سلاطين الأيوبيين. وطيلة زهاء القرنين ونصف القرن من تربعهم على العرش، ميّز المؤرخون صنفين من سلاطينهم: البحريون (1250 - 1390)، وقد سُمّوا بذلك لأن مواضع سكناهم كانت مجمّعة في جزيرة الروضة على النيل (البحر)؛ والبرجيون (1382 - 1517)، وقد نُعتوا بذلك لسكناهم قلعة البرج في القاهرة، أين نشر السلطان قالون (1280 - 1290) حرَسَه. بعد الغزو العثماني سنة 1517 تابع المماليك، وبصفة شكلية، حكمَ مصر إلى حين استيلاء أحد الجند الألبان من العسكر العثماني على السلطة سنة 1881، المسمى محمد علي (1805 - 1848).

وتحت حكم المماليك شهدت سوريا ومصر ازدهاراً اقتصادياً ملحوظاً، بما سمح بتطورات في مجالات الفنون لا سيما في العمارة وفن الخزف والمعادن[1]، ويبدو أن فنّ شعارات النبالة يعود إلى تلك الحقبة. فقد أولى المماليك فن توشيح الكتب أهمية فائقة، لكن نعرف يقينا أن جل الداعمين لتلك الأعمال المصوَّرة كانوا من طبقة الأثرياء والوجهاء وممن لهم اهتمامات بلغة العرب: مثلا نجد أحد جباة الضرائب في دمشق قد خلّد اسمه على مخطوط من مخطوطات المقامات بعد أن اقتناه سنة 1375 [2]

وعلى غرار التنظيم العسكري الصارم الذي ميز حكم المماليك، كان بالمثل المكوّن الأيقوني والطابع الفني بشكل عام والمنمنمات بشكل خاص، الأكثر صرامة بين مختلف الحِقب الفنية الإسلامية. فقد آثرت حركة التصوير المشاهدَ الداخليةَ، الواقعة تقريباً وبشكل دائم بين

(1) . Atil Esin, *Renaissance of Islam. Art of the Mamluks*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1981.

(2) . Grabar Oleg, *The Illustrations of the Maqamat*, cit., pp. 14 - 15.

الأطر. ومنذ اللحظة التي صارت فيها القاهرة ودمشق أهم مراكز الحكم، باتت المدينتان من أبرز حواضر العمل الفني التي تُصنَّع فيها المؤلفات المصوّرة.

وفي ما يتعلق بالمواضيع الفنية، لم تهجر المدرسة المملوكية التقاليد السابقة لمدارس بلاد الرافدين (الموصل وبغداد) وسوريا، حيث توَاصَل الشغف بالمصنفات العلمية. وهكذا عَكَس طراز القاهرة ودمشق تمازج العناصر السورية والعراقية الواردة من الموروث البيزنطي والعناصر الإسلامية الطابع؛ علاوة أنه ما كانت المؤثرات الفارسية القريبة من التقليد السلجوقي غائبة، وإن كانت التصاوير العائدة إلى القرن الرابع عشر والتي تتضمن عناصر مغولية قليلة العدد.

ثمة مسألةٌ لا تزال مستعصية لأيهما تنتمي المخطوطات؟ للمدرسة السورية أو للمدرسة المصرية، خصوصا ما عاد منها إلى إنتاجات القرن الرابع عشر.

مصر خلال منتصف القرن الثالث عشر

المخطوط الأكثر قدما مما بلغنا هو نسخةٌ يتيمةٌ من كتاب «رسالة دعوة الأطباء» لابن بطلان (طبيب وراهب نصراني من بغداد، القرن الحادي عشر)، يعود إلى الرابع من ديسمبر من العام 1273 وقد تم تدوينه في الإسكندرية في مصر، وهو محفوظ بمكتبة أمبروزيانا في ميلانو[1]. يبلغ عدد المنمنمات التي يضمها المؤلف إحدى عشرة منمنمة، تظهر

(1). ms. A. 125 inf.; nuva colloc. SP 67 bis; Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, cit., pp. 143 - 144; Lofgren Oscar, Traini Roberto, *Catalogue of the Arabic Manuscripts* in *the Biblioteca Ambrosiana*, I *(Antico Fondo)*, II *(Nuovo Fondo: Series* A - D), Neri Pozza, Vicenza 1975 e 1981, I, n. LXX, tavv. A colori I - VI.

عليها جملة من العناصر الإيرانية، خصوصاً في الملامح البدنية للأفراد. وتتميز التصاوير بطابع تشكيلي مشوب بعنصر الصرامة، وهي متموضعة بشكل متساوق. تصور إحدى تلك التصاوير الطبيب[1]، في الزاوية السفلى على اليسار، وهو يرحب بضيوفه (خادم أسود البشرة وطالب علم وصديق)، يتموضع جميعهم في منتصف الرسم من ناحية اليمين؛ وعند يقظته يتنبه إلى رغبتهم الهادئة في الطعام والشراب، يتحلقون أرضا حول مائدة. ينبني التساوق التكويني للصورة وفق محور عمودي أوسط يتكون من الخادم الأسود، طويل الوجه ويضع على رأسه طاقية مخروطية الشكل تقسم الفضاء إلى شطرين متناسقين سواء من الناحية الهندسية (القوسان الحاضنان) أو من ناحية المنظر (الطبقان المعلقان في الأعلى، أحدهما مليء فاكهة والآخر عليه قارورة وأكواب). كل هذه العناصر الجامدة في المنظر لا تخفي ما يوحي به سلوك الأفراد من أجواء واقعية: الشيء اللافت، في الوقت ذاته، الأفعال الجلية للطبيب؛ اللفتة الحثيثة لرأس الخادم مع أولى كلمات رب البيت بعد أن أفاق من غفوته؛ ذهول وارتباك الشخص الجالس على يمين المشهد وهو ما يبدو من حركة يده ونظرات عينيه.

سوريا خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر

بات من الثابت أن مخطوطاً من بين مخطوطات **«مقامات الحريري»**[2] قد تمّ إنجازه في سوريا، وهو يحمل اسم المصوّر القاضي عبد الرحمان الدمشقي[3]. لا يتضمن المخطوط تاريخاً لكن يُرجّح أنه عائدٌ إلى أواخر

(1) . (الورقة. 35ف، الصورة رقم: 11).

(2) . Londra, The Britsh Library, ms. Or. 9718.

(3) . al - Asqalānī Ibn Ḥajar, *al - Durar al - Kāminah fī a 'yan al - mi' at al - thāminah,* 4 voll., Heiderabad 1348 - 50/1929 - 32, II, p. 134.

القرن الثالث عشر، كما تعود إلى الفترة ذاتها نسخةٌ أخرى من المقامات، مودعة في المكتبة ذاتها[1].

سوريا ومصر خلال القرن الرابع عشر

لا نعثر في المخطوطات المصوَّرة التي تعود إلى القرن الرابع عشر، على ما يشير إلى بلد المأتى. ويتفق شقّ واسع من الدارسين (لكن ليس جميعهم، انظر الاختبار المجرى من قبل كونتاديني[2]) على إلحاق أربعة مخطوطات بالمدرسة السورية: اثنان من «مقامات الحريري»[3]، وواحد من «سلوان المطاع في عدوان الأتباع» لابن ظفر الصقلي (1159م). حيث يتواجد القسم الأكبر ضمن مجموعة الهميزي الخاصة في دولة الكويت[4]، وأما نسخة «كتاب منافع الحيوان» لابن بختيشوع فهي مودعة في المكتبة الملكية في سان لورانسو ديل إيسكوريال في مدريد[5].

المخطوط الأكثر قدماً بين جميع هذه المخطوطات هو المؤلف الأول، أي «مقامات» فيينا، الذي يعود تاريخه إلى العام 1334، ويضم تسعا وستين منمنمة. نتابع معاً صفحتين من هذا النص: الأولى وهي

(1) . ms. Add. 22.114; Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, cit., tav. A colori a p. 146.

(2) . Contadini Anna, The *Kitāb Manāfi' al - Ḥayawān* in the Escorial Library, in «IA», III, 1988 - 89, pp. 44 - 45.

(3) . ms. A. F. 9 بالمكتبة الوطنية في فيينا; ms. Marsh 458 في مكتبة بودلاين في أكسفورد; Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, cit., pp. 147 - 153 con tavv. A colori; Contadini Anna, The *Kitāb Manāfi' al - Ḥayawān*, cit., p. 44 e nt. 38 con bibl.

(4) . Melikian - Chirvani Assadullah Souren, *Sulwān al - Muṭā'fi 'Udwān al - Atbā'. A Rediscovered Masterpiece of Arab Literature and Painting*, 3 voll., Kuweit 1985.

(5) . ms. Ar. 898; Contadini Anna, The *Kitāb Manāfi' al - Ḥayawān*, cit.

صورة الغلاف[1]؛ حيث الخلفية مذهّبة - وهي ميزة معظم الرسوم العائدة إلى الفترة ذاتها - والمشهد متداخل يحيط به إطار مزخرف. تبدو العناصر الفارسية بارزة في صياغة العمل وفي الاختيارات الأيقونية لصورة الملك الذي يحتسي قدحا وهو يتربع على عرشه وسط الصورة، بما يذكّر برسم آخر على غلاف مخطوط حددنا سنوات إنجازه بمدرسة الموصل: وهو «كتاب الأغاني» الموجود في مكتبة ملت في إسطمبول[2]. تبدو آثار النعمة في كلتا الصورتين واضحة من خلال الألبسة الفاخرة فضلاً عن الألوان الزاهية، بما يضفي بهجة على الأفراد: بلاط الملك، والقيان، كما لم تغب الملائكة الحافة من أعلى، ناثرة وشاحاً فوق رأس الملك، مع خلوّ من أي ملمح يوحي بالمشاركة. وبما يوحي أن الشخص الوحيد البادي للوهلة الأولى وهو يروي شيئا - أي البهلوان المرسوم في حركة متوازنة على طست في الجزء المركزي في أسفل المشهد - وُضِع في ذلك الموضع بما يقابل الوشاح الذي يحمله الملكان. نشير إلى الطابع الفارسي للمنمنمة، بالإضافة إلى العناصر التي تحف بالعمل، مثل الهالة التي تعلو هامتي الملاكين (من أصل ساساني، انظر المقدمة)، والطاقية الجلدية التي يرتديها الشخصان المحشوران في أسفل الصورة جهة اليمين (شائعة في حقبة المغول). لا تغرنا الملامح فقد سبق أن ذكرنا أن الوجوه الدائرية والأعين اللوزية تشير إلى طراز سلجوقي، وبما أنها من أصل تركي، فهي تتميز بتلك الخاصيات؛ لكن في حالة التصاوير المملوكية، فإن ملامح الوجوه تتطابق تماماً مع ما هو معهود في أوساط الأسر الحاكمة، كما أوردنا سلفاً، وهي أيضاً من أصل تركي.

من التسع والستين منمنمة التي يضمها هذا المخطوط انتقيت اثنتين:

(1) . (الورقة. 1ر، الصورة رقم: 12).

(2) . انظر الصورة رقم: 6.

صورة الغلاف وتلك التي تستعيد المقامة السادسة والعشرين[1]، وهو المشهد الذي يعرض الراوي الحارث، وقد اضطرته الحاجة إلى طلب العون من أبي زيد، بما لم تجر به العادة، إنها لحظة يسر تدلل عليها الخيمة المنتصبة التي يتفيأ تحتها وأيضاً الخادمين والحيوانين - الفرس والجمل - اللذين يظهران متجاورين على أحد طرفي الخيمة. يبدو جليا للناظر بهاء وبساطة الخلفية المذهبة، التي يطلّ منها في الأعلى جانب من السماء يرتسم فيها هلال وترصعها النجوم، مشهد أثير في التقليد البيزنطي. ويحيط بإطار المنمنمة خط أزرق اللون مع زخارف في أعلى الزاوية، وهو عنصر سيغدو متكررا في كثير من الرسوم التي تعود إلى ذلك العهد، ولا شك أنه تقليد مجد في تحديد خاصية مدرسة مّا، سورية أو مصرية. وبالتأكيد ليس الرسام نفسه من تولى إنجاز الغلاف.

أما النسخة الثانية من «المقامات» فهي محفوظة في أكسفورد، ويعود تاريخها إلى العام 1337. نتابع من خلالها المنمنمة التي تصوّر المقامة السابعة والعشرين[2]: حيث نعثر على الخلفية المذهّبة نفسها التي سبق أن تابعناها في الرسم السالف[3]: لكن على خلاف تلك، نعاين في هذه الحالة خضرة كثيفة تنافس الأفراد دور البطولة. فضلاً عن ذلك يروي رسم هؤلاء الأشخاص بشكل مقتضب ما يرد في المتن: هل بما يفيد ما يرويه الحريري بشأن الراوي الحارث (على يسار الصورة)، حيث يدعو اللصّ إلى إخلاء ظهر الناقة التي سرقها في الحين الذي يداهمه أبو زيد ويلوح برمحه نحوه؟ أيضاً في هذه الحالة ثمة خط أزرق تدعمه أربعة عناصر في الزوايا تزين الصورة.

---

(1) . (الورقة. 87ف، الصورة رقم: 13).

(2) . (الورقة. 45ر، الصورة رقم: 14).

(3) . الصورة رقم: 13.

لا نعثر على أية إشارة تاريخية في الأوراق المتناثرة من كتاب «سلوان المطاع في عدوان الأتباع»، مع ذلك تم ضبط تاريخ المنمنمات بدقة عالية، وهو الربع الثاني من القرن الرابع عشر. أودّ أن أسلّط الانتباه على إحدى التصاوير[1] من مجموعة الصباح في متحف الكويت. حيث نعثر على الخلفية المذهبة المعهودة، وعلى الإطار الأزرق المعتاد، بعناصر توشيح مغايرة بهذا اللون نفسه، لكن نلاحظ أيضاً متضادات، على غرار طرف من السماء في الأعلى (انظر الصورة: 13) ومرآة الماء في الأسفل. تكمل القاع شجرة وارفة وبعض النباتات. يشكل الدبّ والقرد عنصريْ المشهد الرئيسيين بما يذكّر بقصة «كليلة ودمنة» (انظر الصورة: 10). مرة أخرى نتلقى درسا من حيوانات تعلمنا السلوك الحسن وتلهمنا الخلق النبيل. تروي القصة حكاية دُبٍّ يوهم قرداً أنه ينام على جذع شجرة بقصد الإيقاع به، ولكن القرد بدوره يوهمه بأنه بصدد الفرار، فيجذبه إلى أسفل الشجرة وهكذا يقضي عليه.

يعود مخطوط «كتاب منافع الحيوان» المنسوب إلى سان لورانسو ديل إيسكوريال إلى العام 1354، وهو يحمل اسم معدِّه ابن الدريهم الموصلي. واستنادا إلى ما يرد في مصدر لاحق بشأن سيرة الموصلي، فهو من مواليد الموصل، قدم إلى دمشق خلال العام 1354[2]. لا يعالج الكتاب ما يعلمنا إياه الحيوان من سلوك -كما هو معتاد في كتب قصص الحيوان- بل ترد الحيوانات مصوَّرةً تبعا لما تسديه من نفع وما تتحمله من مشقة، أو كذلك لخاصية لحمها، أو لعلاقتها بأنواع الأشغال، أو كذلك لما تدرّه من خير؛ فضلاً عن ذلك نجد الحيوانات مصنّفةً إلى

(1) . Inv. LNS 104 Ms; Firenze 1994, n. 50, 51 :الصورة رقم.

(2) . Contadini Anna, The *Kitāb Manāfi' al - Ḥayawān*, cit., p. 41.

أنواع ومراتب[1]. ومن بين المنمنمات البالغ عددها إحدى وتسعين منمنمة في المخطوط نتابع واحدة تصور فيلاً (الورقة. 16ر، الصورة: 16): على خلفية مذهّبة وبإطار محيط أزرق اللون، حيث يغطّي رسم الحيوان المصوَّر كافة الفضاء، يكسوه وشاح مبطّن فضلاً عن حليّ تزينه[2]. وبمتابعة النص نتبين أن غرض المصوّر الأساسي لا يتلخص في عرض وصف بدني للحيوان (لا يتعلق الأمر بكتاب في علم الحيوان مع احتمال تفرعه عن علم الحيوان الأرسطي)، بل يهدف إلى توظيف كافة التفاصيل في الرسم إلى غرض تعليمي واضح.

يشترك في التاريخ نفسه مع هذا المصنف (14 مايو 1354) مخطوط «كليلة دمنة» لابن المقفع، المودع في الوقت الحالي في مكتبة بودليان في أكسفورد[3]. وعلى غرار سائر المخطوطات التي تعود إلى هذا القرن، لا يتضمن المخطوط إشارة إلى مكان صنعه؛ ولئن كان مرجّحا مع المخطوطات الأربعة السابقة أنها واردة من سوريا، فمع هذا المؤلف - التابع إلى العمل نفسه، والعائد إلى الفترة نفسها تقريبا، المحفوظ في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[4] - لم تتضح للدارسين الجهة التي

---

(1) . بالنسبة إلى تصاوير المخطوط في النسخة الفارسية، انظر الصورة رقم: 22.

(2) . مما هو ثابت أن الفِيَلة المكسوة على تلك الهيئة تعود إلى طراز إيراني، وهو ما نعثر على نماذج منه بطاق بستان منذ العصر الساساني.

Contadini Anna, The *Kitāb Manāfi' al - Ḥayawān*, cit., p. 45.

(3) . ms. Pococke 400; Atil Esin, *Kalila wa Dimna. Fables from a Fourteenth - century Arabic Manuscript*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1981.

(4) . ms. Ar. 3467; Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, cit., tav. A col a p. 155; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah *Manuscripts*, in «IA», IV, 1991, p. 375, n. 3 con bibl.

قدم منها العمل أهي سوريا أم مصر. نتفحّص الآن منمنمتين، الأولى واردة من المخطوط الأول (الورقة. 99ر، الصورة: 17)، والثانية من المخطوط الثاني (الورقة. 78ف، الصورة: 18)؛ فالخاصية التي تميز المنمنمتين ألا وهي خلو كلتيهما من الخلفية المذهّبة، إضافة إلى غياب الإطار المحيط. تصوّر منمنمة أكسفورد أرنباً برياً يقف أعلى صخرة ناتئة يحدّق في ملك الفيلة وقد غرقت قائمتاه الأماميتان إلى النصف في الغدير وهو يدحر بنابيه صورة القمر المنعكس، المطل من برج من السماء يعلو الرسم بأكمله (الصورتان: 13 و15).

وعلى خلاف سابقتها، تفصح منمنمة مخطوط باريس (الصورة: 18) عن حيوية وحركية في المشهد، تعرض أربعة غربان محلّقة تزيد بخفقان أجنحتها من شدة لهيب النيران المستعرة عند مدخل كهف لجأ إليه سرب من البوم، عدوّها المقيت. يمكن أن نلحظ تشابه خصائص التصوير في كلتا المنمنمتين ما عاد منه إلى النبات الذي يغطي القاع، أو إلى سطح الصخور وما تتضمنه من «نواة» وسطى؛ حيث تصادفنا طريقة التصوير ذاتها في منمنمة (الصورة: 17)، وهو ما يبدو بشكل أوضح في التموجات الحادثة في مرآة الماء جراء حركة الفيل[1].

وأما المخطوط الأخير الذي سأتولى عرضه، فهو يعود إنجازه إلى القرن الرابع عشر، وهو مخطوط مملوكي بالغ الأهمية، مع أنه لا تميزه خاصيات تختلف عن سابقيْه: يتعلق الأمر بـ«كتاب الحيوان» للجاحظ (القرن الثامن والقرن التاسع) وهو مودع في مكتبة أمبروزيانا في

(1) . مخطوط آخر لـ«كليلة ودمنة» على صلة وثيقة بهذه المخطوطات، لا سيما ذلك العائد إلى أكسفورد والمودع في المكتبة الوطنية في فيينا.

(m.s. Ar. 616; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., p. 375

ميلانو[1]. ومن بين المنمنمات البالغ عددها سبعا وثمانين منمنمة تتميز واحدة ترد في (الصفحة 25ر، الصورة: 19)، تصور ذا القرنين شاهراً سيفه وهو متربع على عرشه مرفوقاً بشخصين مدججين بأسلحتهما أيضاً؛ يرد في التعليق المرافق للصورة: «وعلى غرار ما يحدث عادة كانت أم ذي القرنين إنسية، لكن أباه [...] كان من جنس الملائكة».

سوريا ومصر: القرن الخامس عشر

بات من الثابت أن المنمنمة المملوكية خلال القرن الخامس عشر لم تمثل أوج الإبداع عبر تاريخ الفن الإسلامي. نذكر من بين المخطوطات التي تحمل تاريخاً مخطوطتين، وردتا في نص يعود إلى القرن الرابع عشر منسوب إلى ابن خزام بعنوان: «كتاب المخزون في جامع الفنون»، وهو مؤلف في فنّ الفروسية. المخطوط الأول مودع في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[2]، ويعود تأليفه إلى العام 1470، وقد ذهب أحد الدارسين إلى أن الكتاب مصري ويعود إنجازه إلى السلطان قايت باي (1468 - 1496)[3]؛ والثاني وهو موجود في معهد الدراسات الاستشراقية بأكاديمية العلوم الروسية بسانت بطرسبورغ[4].

---

(1) . ms. Ar. D. 140 inf. ; nuova colloc. SP 67; Löfgren Oscar, Lamm Carl Johan, *Ambrosian Fragments of an Illuminated Manuscript Containing the Zoology of al - Ğāḥiẓ* («Uppsala Universitets Àrsskrift», 5), A. - B. Lundequistska - O. Harrassowitz, Uppsala - Lipsia 1946; Löfgren Oscar, Traini Roberto, *Catalogue of the Arabic Manuscripts* in *the Biblioteca Ambrosiana,* cit., n. CXXX, tavv. a colori IV - XVI.

(2) . ms. Ar 2824; Haldane Duncan, *Mamluk Painting,* Aris & Phillips Ltd, Warminster 1978, pp. 90 - 93.

(3) . Grube Ernst J., *Parts I and II. Fustat Fragments - Pre - Mongol and Mamluk Painting,* cit., p. 116, nt. 347.

= (4) . Inv. S 86; Carboni Stefano, *I manoscritti in arabo,* cit., pp. 92 - 94;

بغداد عقب غزو المغول: منتصف القرن الثالث عشر

مع أن بغداد ما كانت يوما مقرا للسلطة إبان حكم الدولة الإيلخانية، فإنها لم تُهجَر واستمرّ تمتعها بدور سياسي طيلة القرن الثالث عشر، وبالمثل بدور ثقافي في إنتاج المخطوطات المصوَّرة وغير المصوَّرة.

ومن بين الأعمال الأدبية التي تعزى إلى هذه الفترة نذكر «كليلة ودمنة» لابن المقفع الذي تذهب ماريان باروكاند إلى أنه من مآثر مدرسة بغداد في الربع الثالث من القرن الثالث عشر[1]؛ والمخطوط محفوظ في الوقت الحالي في المكتبة الملكية في الرباط[2].

تنتمي إلى أواخر القرن الثالث عشر أيضاً مخطوطتان شهيرتان، إحداهما النص الموسوعي لـ«رسائل إخوان الصفا»[3]، حيث نعثر في

= Lugano, Catalogo della mostra *Da Bagdad a Iṣfahān. Pittura e calligrafia islamica dall'Accademia Russa delle Scienze, San Pietroburgo* (Lugano 1995), a cura di J.A. Petrosjan, O.F. Akimuškin, A.B. Chalidov, E.A. Rezvan, Fondazione Arch - Electa, Lugano 1995, n. 34 con ill. a colori.

المخطوط الثالث وهو مودع ضمن «مجموعة كاير» في لندن:
ms. II. 7 - 37; Grube Ernst J., *Parts I and II, Fustat Fragments - Pre - Mongol and Mamluk Painting*, cit., pp. 72 - 81, tavv. 4 a colori, 12.

(1) . Barrucand Marianne, *Le* Kalīla wa Dimna *de la Bibliothèque Royale de Rabat, un manuscrit illustré īl - khānide*, in «Revue des Etudes Islamiques», LIV, 1986 *(Mélanges offerts au Professeur Dominique Sourdel)*, pp. 17 - 48; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., p. 374.

(2) . ms. 3655.

(3) . نجد تلخيصاً لهذا المؤلف باللغة الإيطالية لدى باوزاني مرفقا بمقدمة وتعليقات مقتضبة عن الرسائل، انظر:
L'Enciclopedia dei Fratelli della purità, Istituto Universitario Orientale (Seminario di Studi Asiatici, *Series Minor* IV), Napoli 1978.

آخر الكتاب على ذكر لختمه في بغداد سنة 1287 [1]. نتابع معا الصفحة اليمنى من الغلاف المضاعف (الورقة. 3ف، الصورة: 20): على فضاء عمراني مشرع، شكله متعدد الأضلاع ومرسوم بشكل عرضي دُمِجت عدة شخصيات تصور، على وجه التقريب، حكيمين رفقة كاتب في الصورة المركزية، ومعاونين وخدم في الخلوات السفلية والعلوية. ما يميز هذا الرسم عن مثيله البغدادي لا سيما الذي يعود إلى النصف الأول من القرن تقلص أنواع الأصباغ، التي اختفى منها اللونان الأخضر والأحمر ليفسحا المجال بشكل واسع إلى اللونين الأمغر والأزرق، لكن بشكل أساسي إلى اللون الذهبي المستعمل سواء في الخلفية أو لتحديد ثنايا مطويات الألبسة: حيث تضفي هذه الخصوصية حيوية على المشاهد وتمنح الصورة خاصيات جديدة تتميز باختيار العناصر المستقيمة التي تجد إلحاحا على إبرازها في رسم المخطوط الثاني.

ومن المرجح أن هذه النسخة تعود إلى العصر الذي عاش فيه القزويني صاحب مؤلف «عجائب المخلوقات» (1280)، المودع في المكتبة الوطنية في موناكو[2]. وهذه النسخة لم تنجز في بغداد لكن في

(1). Istambul, Biblioteca Süleymaniye, ms. Esad Efendi 3638; Ettinghausen Richard, *La peinture arabe*, cit., pp. 98 - 102 con ill. a colori; Hoffman Eva R., *The Author Portrait in Thirteenth - century Arabic Manuscript*, cit., p. 15.

(2). ms. Ar. 464; Graf von Bothmer Caspar, *Die Illustrationen des Münchner Qazwini von 1280 A.D.*, Universität München 1971 (tesi di dottorato); Carboni Stefano, *The London Qazwini: An Early 14th - century Copy of the* 'Ajā'ib al - Makhlūqāt, in «IA», III, 1988 - 89, nt. 5 con bibl.

مدينة واسط جنوب العراق، أين تولى القزويني مهام القضاء وحيث وافاه الأجل في العام 1283. في هذا المخطوط يثير الانتباه الرسم الذي يصور ملاكين جالسين الواحد قبالة الآخر وأجنحتهما مطوية وهما منهمكان في تدوين أفعال الخلق على ما يشبه اللفافة (الورقة. 36ر، الصورة: 21). في هذه العمل عدد الأصباغ المستعملة أقل من سابقتها في (الصورة: 20) والطابع الخطي أكثر بروزاً؛ هناك خصائص حاضرة ستغدو من السمات المميزة للعصر الإيلخاني المتقدم.

وبخلاصة موجزة، بقيت بغداد على نشاطها الثقافي المعهود خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر، إضافة أن حاضرة التصوير العربي الكبرى لم يخبُ دورها لحظة في إنتاج وبيع المخطوطات المصورة بعد العام 1287 [تاريخ «رسائل إخوان الصفا» في إسطمبول]. بل تواصل تطور فنّ المنمنمات في بغداد حتى أثناء حكم محمود غازان (1295 - 1304)، بما يبرز تواصل الدور الخفي للمدينة في دعم الفن الجديد للتصوير المغولي الإيراني[1].

وإبان هذا المنعطف من القرن الثالث عشر - 19 مايو 1299 - أُنجز المخطوط الحاوي للتصويرة الأكثر قدما للنبي محمد (الورقة. 2ر)[2]، المعروفة عندنا حتى وقتنا الراهن. والمخطوط هو نسخة من «مرزوبان نامه»، وهو مؤلف باللغة الفارسية ينسب إلى سعدالدين الوراويني، يعود إلى العام 1000، وقد دوِّن باللهجة العامية الطبرية من قبل ابن

(1) . Simpson Marianna Shreve, *The Role of Baghdād in the Formation of Persian Painting,* in Chahryar Adle (a cura di), *Art et société dans le monde iranien,* Institut Français d'Iranologie de Téhéran, Editions Recherche sur les civilisations, Parigi 1982, p. 94.

(2) . Ivi, fig. 49.

رستم؛ المخطوط مودع في الوقت الحالي بمكتبة المتحف الأثري في إسطمبول[1]. وجراء تشابه تصاوير هذا المخطوط مع ما يرد في مخطوط «تاريخ جهانكشاي» (تاريخ فتح العالم) لعطا ملك الجويني الذي يعود إلى العام 1290 (انظر المدرسة المغولية أو الإيلخانية، مراغة)، رجّحت مجموعة من الدارسين من بينهم سيمبسون[2]، انتساب المخطوط الأخير إلى بغداد أيضاً.

المدرسة المغولية أو الإيلخانية

يتحدّر المغول كشعب من سكان الصحارى السيبيرية وتحديداً من قبائل منغوليا المنتشرة على أطراف بحيرة بايكال. كان يوسوجاي خان زعيمُ قبيلة منغوليا والدَ جنكيز المعروف بجنكيز خان أو جنخيز خان الذي اشتق اسمه من مفردة تيموجين التي تعني «البيطار». ربما تابع بعض القراء قصته التي عُرضت على حلقات متلفزة عبر مسلسل شيق أعدّه يابانيون اعتماداً على مصادر فارسية وصينية[3]. لقد شنّ تيموجين غارات عدة سنة 1206 أسفرت عن إذعان عديد القبائل، أُعلن على إثرها قائداً على كافة المغول ونال بموجبها لقب جنكيز خان، بما يضاهي «ملك الكون»، وهكذا دشّن عهدا جديدا في الغزو. هاجم في مرحلة أولى الصين، حيث نهب بكين سنة 1215، ثم وضع نصب عينيه الاستيلاء

---

(1) . ms. 216.

(2) . Simpson Marianna Shreve, *The Role of Baghdād in the Formation of Persian Painting*, cit., pp. 111 - 113.

(3) . Scarcia Gianroberto (a cura di), ‹Ala - ad - Din ‹Ata Malik, *Gengis - khan il conquistatore del mondo*, 2 voll., Arnoldo Mondadori Editore - Il Saggiatore, Milano 1962.

على أراضي المسلمين في إيران من ناحية الشمال الشرقي، تبعها اجتياح المناطق الممتدة على نهر جيحون خلال العام (1219 - 1220). وقبل وفاته، أي خلال العام 1227، أوكل جنكيز خان أمرَ الأراضي الواقعة تحت سلطانه إلى أبنائه الأربعة. كان أصغرهم سنا طولوي، الذي تولى شأن بلاد المغول؛ وتابع أحد أبناء هؤلاء هولاكو غزواته باتجاه فارس على خطى جده جنكيز خان وذلك منذ القرن الثالث عشر، فكان أن غزا شمال فارس سنة 1256، ثم انعطف باتجاه العراق حيث قضى على المستعصم، آخر الخلفاء العباسيين في بغداد خلال العام 1258. وضع المماليك حدّا لزحف المغول باتجاه سوريا، مع ذلك غدا هولاكو الحاكم المطلق على كافة الأراضي الممتدة من إيران وبلاد الرافدين إلى أرض القوقاز وجزء من بلاد الأناضول، فنال لقب «إيل خان»، أي التابع والمؤتمر بأمر جنكيز خان (يلتقي الخط الرئيسي للمغول مع سلالة يوان الصينية (1206 - 1634)[1]. يتوجب علينا التوقف عند أصول الأسرة الإيلخانية (1256 - 1353)، فقد جرت العادة باستعمال عبارتي «مغولي» و«إيلخاني» دون تفريق بينهما في ما يتصل بتاريخ إيران في تلك الحقبة، وهو ما قد يثير شيئا من الالتباس لدى القارئ. ففي ظرف وجيز نسبيا اهتدى الإيلخانيون إلى الإسلام بعد أن كانوا يدينون بدين بوذا؛ كانت عاصمتهم الأولى مراغة القريبة من تبريز في أذربيجان، أي المنطقة الواقعة عند الشمال الغربي

---

(1) . توطدت العلاقات مع الفرع الرئيسي للأسرة الإيلخانية جراء أواصر المصاهرة التي جمعت بينهما. نذكر مثلا زواج أرغون الإيلخاني من الأميرة الصينية، التي رافقها ماركو بولو من الصين إلى فارس (1254 - 1324)؛ حيث نزل هؤلاء بهرمز وتوقفوا طيلة تسعة أشهر في بلاط فارس.

Marco Polo, *Il Milione: Marco Polo da Venesia delle meravigliose cose del mondo da lui vedute*, Jonne Battista de Sessa ed., Venesia 13. VI. 1496.

لإيران؛ وأعقب ذلك إنشاء محمد خدابندا أوليجايتو (1304 - 1317) حاضرة جديدة أطلق عليها اسم السلطانية تقع على مقربة من قزوين.

في مرحلة أولى، ألحق الإيلخانيون خراباً هائلاً بالأراضي التي طالها الغزو، انجر عنه تلف لمجمل الآثار الفنية والمعالم المعمارية؛ مع ذلك، وفي مرحلة لاحقة، كانوا وراء حصول تطور فني كبير، أتى متداخلاً مع التقليد السلجوقي السابق وبشكل مّا مكملاً، حيث أدمجوا عناصر جديدة كثيرة وردت من التراث الثقافي الآسيوي كانوا قد جلبوها معهم.

مع وصول الأعمال الصينية إلى بلاد فارس خلال القرن الثالث عشر، فضلاً عن المصوّرين، أطلّت مفاهيم جديدة في التصوير. حيث فسح التقليد القديم، الذي بقي قيد الاستعمال إلى حدود تاريخ الغزو المغولي، المجالَ أمام رؤية جديدة للفضاء مستوحاة من الصين. وضمن هذه الرؤية، أضحى العالم مرئياً عبر نافذة، عبر إطار يقطع الرؤية في نقطة اعتباطية بما يسمح فقط برؤية جانب من الواقع. أدخل هذا المفهوم الجديد ثورة في التصوير الإسلامي، مانحاً الفنان فرصة عرض الشخصيات والأدوات والأشكال العمرانية داخل فضاء واقعي. يجري التعبير عنه عادة من خلال أفق رحب، بما يتيح استغلال مجمل السطح الذي تقع عليه الصورة[1].

مراغة

يُعدّ كتاب «تاريخ جهانكشاي» أقدم مخطوط مصوَّر منسوب إلى العاصمة الإيلخانية الأولى مراغة، ويعود تاريخ تصنيفه إلى العام 1290، وهو اليوم محفوظ بالمكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[2]؛ وقد سبق

(1) . Grube Ernst J., schede in Venezia 1993, p. 251.

= (2) . ms. Suppl. pers. 205; Ettinghausen Richard, *On Some Mongol Minia-*

لماريانا سيمبسون أن نسبته إلى بغداد[1].

لكن أهم المخطوطات التي تُنسَب إلى هذه المدرسة وهي النسخة الأصلية للترجمة الفارسية لـ«كتاب منافع الحيوان» لابن بختيشوع، التي يعود تاريخها إلى العام 1291 (في ما يتعلق بضبط التاريخ، انظر المراجع المشار إليها في الهامش[2])، وهي مودعة في مكتبة بيار مورغن في نيويورك[3]. يرد في متن الكتاب أن الترجمة من العربية إلى الفارسية أعدها المسمى عبد الهادي بأمر من غزان خان (1295 - 1304)، أي قبيل اعتلائه العرش[4]. وما يسترعي الانتباه في المنمنمات الأربع والتسعين التي تحلّي الكتاب أن جميعها لم ينجز على طراز فني واحد،

---

tures, in «KDO», III, 1959, pp. 44 - 47 con ill. e bibl; Fitzherbert Teresa, *Portrait of a Lost Leader. Jalal al - Din Khwurazmshah and Juvaini,* in Julian Raby, Teresa Fitzherbert (a cura di)_*The Court of the Il - khans 1290 - 1340* («Oxford Studies in Islamic Art», XII), Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 63 - 77; Richard Francis, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle,* cit., n. 7 e ill. a colori. =

(1) . Simpson Marianna Shreve, *The Role of Baghdād in the Formation of Persian Painting*, cit., pp. 111 - 113, fig. 52.

(2) . Grube Ernst J., *Persian Painting in Fourteenth Century. A Research Report,* suppl. 17 agli *Annali dell' Istituto Orientale di Napoli,* Napoli 1978,) pp. 158 - 290, 524 - 528), 1995, p. 524 e fig. 1; Canby Sheila R., *Persian Painting,* British Museum Press, Londra 1993, p. 28; Blair Sheila S., Bloom Jonathan M., *The Art and Architecture of Islam 1250 - 1800,* Yale University Press (Pelikan History of Art), New Haven - Londra 1994, p. 25

تنسُبُ كل من شايلا كانبي وشايلا بلار المخطوطَ إلى 1297 أو 1299.

(3) . ms. 500.

(4) . Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., 38, 4.

فهي خلاصة عمل جماعي لِحِرفيّ اشتغل رفقة معاونيه وطلاّبه[1]، حيث ترد بعض الصور على الطراز الإيلخاني، في حين تتفاوت أخرى من حيث قربها وبعدها من ذلك الطراز، كما نجد عدداً من الصور جلية التأثر بالتراث المغولي السابق. ومن بين أعمال الصنف الأخير نعثر على مصوَّر بديع بات معروفاً في الأوساط الفنية وهو تصويرة الفيل، بل بالأحرى تصويرة الفيلين (الورقة. 13ر، الصورة: 22). وبصفته رسماً لمؤلَّف علمي، فإن تصويرة هذين الحيوانين تظهر وكأنها متحركة. تبدو تقاطيع الرسم خافية في الأسفل وبارزة في الأعلى لتتشابك مع أغصان شجر وارف ومثمر، يحطّ عليه عدد من الطير؛ تتخطى الأغصان والطيور الجانب الأيسر من إطار التصويرة. وهو تقليد فني نادراً ما نعثر عليه، وما تجدر الإشارة إليه أن التصفيف في هذه الحالة يتلاءم مع المخطوط، وهي من النماذج الفارسية العريقة التي بلغتنا.

الموصل

بحوزتنا نسختان من الحقبة نفسها من مخطوط «الآثار الباقية» للبيروني (1000) تعود كلتاهما إلى العام 1307 وهما محفوظتان بمكتبة جامعة إيدنبورغ[2]، ومن المحتمل انتساب النسختين إلى الموصل، في بلاد الرافدين العليا. اخترت من هذا المؤلف منمنمة معبرة بسبب مضامينها الدينية: فقد تعرّضتُ إلى موضوع يبدو أنه للمرة الأولى جرى

(1) . Ivi, pp. 5 - 11.

(2) . ms. Ar. 161; Soucek Priscilla P., *An Illustrated Manuscript of al - Bīrūnī's* Chronology of Ancient Nations, in Peter Chelkowsky (a cura di), *The Scholar and the Saint, Studies in commemoration of Abu' l - Rayhān al - Bīrūnī' and Jalal al - dīn al - Rūmī,* Hagoy Kevorkian Center for Near Eastem Studies, New York University Press, New York 1975, pp. 103 - 168.

التطرق إليه في تاريخ المنمنمات الإسلامية (الورقة. 162ر، الصورة: 23). يصور المشهد النبي محمد (ص) وهو يقلّد علي بن أبي طالب (ك) مهمة الولاية.

«واليوم الثامن عشر من شهر ذي الحجة، يسمى غدير خم، وهو اسم مرحلة نزل بها النبي (عليه السلام) عند منصرفه من حجة الوداع، وجمع القتب، والرحال، وعلاها آخذاً بعضد علي بن أبي طالب (عليه السلام) وقال: « أيها الناس ألست أولى بكم من أنفسكم؟ قالوا: بلى، قال: من كنت مولاه فعلي مولاه. اللهم وال من والاه، وعاد من عاداه، وانصر من نصره، واخذل من خذله وأدر الحق معه حيثما دار»، ويروى أنه رفع رأسه نحو السماء وقال اللهم هل بلغت ثلاثاً[1].

والمخطوط الآخر وهو نسخة من كتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني (بالنسبة للنسخة الأصلية الصورة: 21). ثمة شبه كبير بين المنمنمات الواردة في هذا المخطوط ومنمنمات المخطوط السابق، ما دفع بأحد الدارسين إلى ضبط الحقبة التاريخية لمخطوط القزويني بين 1305 و1315 وإلحاقه بمدرسة الموصل[2]. المؤلف مودع في المكتبة البريطانية في لندن ويضم 359 منمنمة[3]؛ نتابع واحدة يذكرنا موضوعها،

---

(1). al - Biruni, *The Chronology of Ancient Nations, An English Version of the Arabic Text of the Athâr - ul - Bâkiya of Albîrunî [...]A.D. 1000*, a cura di C. Edward Sachau, Oriental Translation Fund of Great Britain & Ireland, William H. Allen and Co., Londra 1879.

(2). Carboni Stefano, *The London Qazwini*, cit., p. 17; Soucek (a cura di), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, Papers from a Colloquium in Memory of Richard Ettinghausen* (New York University 1980), The Pennsylvania State University Press, University Park - Londra 1988, pp. 205 - 206. يفترض سوساك انتسابه إلى مراغة.

(3). ms. Or. 14140.

برسم سبق أن شاهدناه من بين نماذج المدرسة المملوكية. يتعلق الأمر بصورة من بين ثلاث صور تظهر الجنّ وتصوّر الملك سليمان متربّعاً على عرشه، يحف من فوقه ملكان يمسك كل واحد منهما طرفي وشاح فوق رأسه؛ وعلى جانبي المنمنمة نشاهد رسم زوج من الجن (الورقة. 100ر، الصورة: 24). إن كان المشهد يشي بأصول إيرانية، كما تم التفسير من قبل مدرسة الموصل التي تعود إلى القرن الثالث عشر لـ«كتاب الأغاني»، مثلا (الصورة: 6)، ومن وجهة نظر أيقونية أساساً (اعتماداً على شكل العرش -خصوصا في الجانب الأسفل - إلى الملائكة المتوجة الحاملة للوشاح) فإن الرسم شديد الشبه بالمنمنمة المملوكية، ويأتي متأخراً عن الفترة التي أثبتنا فيها التحدر الفارسي لمقامات الحريري في فيينا (الصورة: 12).

الرّبعُ الرشيديّ وتبريز

أنشأ الوزير الإيلخاني الحازم رشيد الدين مجمّعاً فنياً على مقربة من تبريز أطلق عليه اسم الربع الرشيدي؛ شهد في أحضانه انطلاق مدرسة فنية عنيت بالتصوير وذلك مع مطلع القرن الرابع عشر، بالتزامن مع مدرسة الموصل، وقد صنّفت هذه المدرسة مخطوطات شكلت منعطفاً بارزاً في مسيرة التصوير الفارسي عن نظيريه السلجوقي والمغولي. تكفلت مدرسة الربع الرشيدي بإعداد نسخة عربية مصوَّرة من كتاب «جامع التواريخ» لرشيد الدين فضل الله الهمذاني بعد أن أتمه صاحبه، وهي نسخة مدوّنة من قبل المؤلف. نطالع تاريخين على صفحات الكتاب: 1307، وهو تاريخ ختم التصنيف، و1314 - 1315، ما يتوافق مع الانتهاء من تنضيد أحد فصول المخطوط؛ ويتضمن المخطوط إهداء للسلطان محمد أولجايتو (1304 - 1317). ليست النسخة مكتملة الإنجاز، كما تمت البرهنة على ذلك أخيراً[1]، وما سقط منها

= (1) . Blair Sheila S., *A Compendium of Chronicles. Rashid al - Din's Il-*

فهو موزّع في الوقت الحالي بين مسردين: أحدهما تابع إلى المكتبة الجامعية في إيدنبورغ[1]، والآخر تابع إلى مجموعة الدكتور ناصر خليلي للفن الإسلامي في لندن. وقد تم اقتناء هذا القسم من المخطوط في الفترة الأخيرة من الشركة الملكية الآسيوية في المدينة نفسها[2]. تُعنى المواضيع بثلاثة من ملوك إيران التاريخيين[3]، وببوذا[4]، وبشخصيات توراتية، وبالنبي محمد، وكذلك بتاريخ إيران حتى الحقبة الإيلخانية؛ فضلاً عما نصادفه في مجموعة خليلي من تصاوير لأباطرة الصين.

= *lustrated History of the World,* The Nour Foundation - Azimuth Editions - Oxford University Press, Londra 1995.

(1) . ms. Ar. 20; Rice David Talbot, *The Illustrations of the «World History» of Rashīḍ al - Dīn,* a cura di Basil Gray, Edinburgh University Press, Edimburgo 1976.

(2) . ms. Ar. 26 ; Meredith - Owens Glyn Munro, *Some Remarks on the Miniatures in the Society's* Jāmi' al - Tawārīkh, in «Journal of the Royal Asiatic Society», s.n., 1970, pp. 195 - 199; Gray Basil, *The World History of Rashid al - Din. A Study of the Royal Asiatic Society Manuscript,* Faber & Faber, Londra 1978; Robinson Basil W., *Rashid al - Din's World History. The Significance of the Miniatures,* in «Journal of the Royal Asiatic Society», s.n., 1980, pp. 212 - 222; Blair Sheila S., *A Compendium of Chronicles. Rashid al - Din's Illustrated History of the World,* cit.

(3) . Inal Güner, *Artistic Relationship between the Far and the Near East as Reflected in the Miniatures of the Ğami* 'attawārīkh, in «KDO», X, 1975, pp. 140 - 143; Blair Sheila S., *A Compendium of Chronicles. Rashid al - Din's Illustrated History of the World,* cit., pp. 116 - 118.

(4) . Canby Sheila R., *Depictions of Buddha Sakyamuni in the* Jami' al - Tavarikh *and the* Majma' al - Tavarikh, in «Muqarnas», X, 1993, pp. 299 - 310.

وقد انتقيتُ من مخطوط «جامع التواريخ» منمنمةً (الورقة. 175ف، الصورة: 25) تصور السلطان محمود الغزنوي (998 - 1030م)، الواقع على يمين الصورة، وهو يتلقى مبايعة إيلك الخان زعيم القراخانات التركمان (992 - 1211)[1]، بعد هزيمته في بلخ سنة 1008، الواقعة في الوقت الحالي ضمن التراب الأفغاني، وقد تهيأ ذلك بفضل تسخير 500 فيل للمعركة، كان لها أثر فاعل في بلبلة صفوف العدو؛ ومن لا يذكر هزيمة روما الفاجعة حين اجتاح بيروس الأبيري التراب الإيطالي مرفوقا بفيلته؟ وقد نُصِب على ظهر أحد الفيلة عرشٌ تربع فوقه السلطان محمود. وفي هذه الصورة إسهامات المصوِّرين الصينيين بادية للعيان، أكان ذلك في ملامح الوجوه أو في مظاهر الزينة المستوحاة من المخزون التراثي الصيني. نشاهد الفاوانيا التي توشح مبطن الفيل؛ وقد دخلت هذه الزهرة ضمن تقاليد الرسم الفارسي بوصول المغول، وصارت مع الوقت من العلامات المميزة في التزويق في كافة التعبيرات الفنية الإسلامية. بالإضافة نشير إلى تميز كافة المنمنمات في هذا المخطوط بطراز فني موحّد، بما يسمح بتصنيفها بمثابة صور ملوَّنة أكثر من كونها مجرد رسوم؛ ومن بين الأصباغ الغالبة نجد الأخضر والأزرق والأحمر والبرتقالي، لكن مما يلاحظ أيضاً حضور اللون الفضي، المستخدم بدل المشعّ والقاتم. أما السماء فهي عادة ما تخلو من أي لون على غرار ما يرد في «كتاب منافع الحيوان» الذي يعود إلى مراغة (الصورة: 23). ولئن كانت هذه التصاوير من ناحية الطراز الأيقوني مدينة للصين، فإنه لا يمكن إغفال التأثير الغربي البارز عليها[2].

(1) . كان القراخانات -الخانات السود- رفقة الغزنويين سببا في الانهيار السياسي للسامانيين.

(2) . Allen Terry, *Byzantine Sources for the* Jāmi' al - Tawārīkh *of Rashīd al - Dīn,* in «AO», XV, 1985, pp. 121 - 136.

توجد نسختان من هذا المصنَّف تعود كلتاهما إلى العصر نفسه، وقد دُوِّنت النسختان بالفارسية وهما محفوظتان في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول: تتضمن إحداهما تاريخ أكتوبر 1314 والأخرى تاريخ الرابع عشر من يوليو 1317، لكن منمنمات النسخة الأخيرة، باستثناء ثلاث منها، فهي تعود إلى قرن لاحق يلي ذلك التاريخ[1].

لقد مثلت فترة حكم السلطان الإيلخاني أبي سعيد (1317 - 1335) الحقبة الذهبية لتطور فنّ المنمنمات في تبريز. فقد أكد المؤرخ والفنان دوست محمد -الذي صنّف خلال العام 1544 عملاً أهداه إلى الأمير الصفوي بهرام ميرزا (انظر المدرسة الصفوية، تبريز)، أرفقه بديباجة بعنوان «مصورو الأمس واليوم» - أن الرسام أحمد موسى قد أزاح الستار عن أسرار فن التصوير [...] وأن الطراز الفني السائد اليوم هو من وحيه[2]. وبالإضافة إلى ذلك فقد أدرج دوست محمد ضمن مرقع بهرام ثماني تصاوير واردة من «معراج نامه»[3]، المنسوب إلى أحمد موسى (إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي)[4].

(1) . ms. Hazine 1653 e 1654; Inal Güner, *Some Miniatures of the* Jami' al - Tawarikh *in Istanbul, Topkapı Museum, Hazine Library no. 1654,* in «AO», V, 1963, pp. 163 - 176. Inal Güner, *The Fourteenth - century Miniatures of the* Jami' al - Tawarikh *in the Topkapı Museum in Istanbul, Hazine Library no. 1653,* Ann Arbor University 1965 (tesi di dottorato); Blair Sheila S., *A Compendium of Chronicles. Rashid al - Din's Illustrated History of the World,* cit., pp. 116 - 118.

(2) . Thackston Wheeler M., *A Century of Princes: Sources on Timurid History of Art,* cit., 1989, p. 345.

(3) . الصورة: 43.

(4) . Ettinghausen Richard, *Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century,* in *Oriente e Occidente nel Medioevo (Roma 1956),* =

وتمثل نسخة «الشاهنامة»[1] للفردوسي، وبدون منازع، التحفة الفنية الفريدة لفنّ المنمنمات إبان العهد الإيلخاني، والفردوسي أحد كبار الشعراء في تاريخ الأدب الفارسي (العاشر - الحادي عشر)، وتعرف النسخة في الأوساط الفنية بالشاهنامة الكبرى المغولية أو شاهنامة أبي سعيد. أُنجِزت في تبريز بين العام 1317 (أو العام 1323) و(1335 - 1336)[2]. الفرضية الحديثة لأحد الدارسين أن هذا المخطوط هو «أبو

= Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1957, p. 376 e figg. 1, 4 - 5, 7; Grube Ernst J., *Miniature islamiche nella collezione del Topkapı Sarayı di Istanbul*, cit., pp. 47 - 56, fig. 17 - 20.

(1) . أهدى الفردوسي مؤلفه إلى محمود الغزنوي (998 - 1030) خلال العام 1010. و«الشاهنامة» هي عمل ملحمي مقتبس من نص قديم مفقود مدوّن بالفهلوية، أي الفارسية القديمة: وهي عبارة عن قصة تروي تاريخ ملوك ساسان. وبمصنّفه هذا أدرج الفردوسي الملحمة ضمن محاور الأدب الفارسي: يستهل الشاعر حديثه ببدء خلق العالم، مع جيومرث - آدم الإيراني - (الصورة: 44)، ليتابع في ملحمته سائر ملوك فارس الذين تلاحقوا فضلا عن مختلف الروايات الحافة بهم. وعبر إسكندر العظيم يصل إلى الأشكانيين والساسانيين، حيث تأتي هذه المدونة على شاكلة عرض للوقائع في قالب شعري. ثم تنتهي الرواية بمشاهد حزينة تروي ما آلت إليه أوضاع إيران، التي غزاها الأجانب (المسلمون): إنها رواية مدونة بدافع «استنهاض» الأمة الإيرانية. وإن صيغت بلغة شعرية تعود إلى القرن التاسع، وربما لفترة أكثر قدما، فبحوزتنا ترجمة إيطالية راقية لشاهنامة الفردوسي أعدّها إيتالو بيزّي.

Il libro dei Re. Poema epico recato dal persiano in versi italiani da Italo Pizzi, 8 voll., Vincenzo Bona ed., Torino 1886 - 88.

(2) . Brian Doris, *A Recostruction of the Miniature Cycle in the Demotte* Shah Namah, in «AI», VI, 1939, pp. 97 - 112; Grabar Oleg, Blair Sheila S., *Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahnama*, University of Chicago Press, Chicago 1980; Blair Sheila S., *On the Track of the 'Demotte'* Shahnama *Manuscript*, in *Les manuscrits du Moyen - Orient: Essais de codicologie et de paléographie* («Varia Turcica», 8), 1989, pp. 125 - 131.

سعيد نامه»، الذي تحدث عنه سالف الذكر دوست محمد، والذي يعدّ بمثابة القصة الملحمية المصوّرة للمغول[1]. وقصة هذا المخطوط معروفة في أوساط الدارسين، فهي قصة متداخلة ومدعاة للحسرة: وكسائر غيرها من المخطوطات الفارسية انتهى بها المطاف في أوروبا إبان القرنين التاسع عشر والعشرين، حيث لم يتورع بعض التجار عن انتزاع أوراقها (يفترض أن النسخة الأولى كانت تضم 300 صفحة و190 منمنمة) لبيع كل صورة على حدة، بغرض تحقيق كسب أوفر من ذلك؛ كان أشهر هؤلاء الفرنسي جورج ديموت، المتسبب الرئيس دون شك في تلف القسم الأكبر من نسخة الشاهنامة التي عرفت لفترة طويلة باسم شاهنامة ديموت. وقد بقيت ثمان وخمسون صفحة توزعت بين سلسلة من المكتبات الخاصة والعامة في أوروبا والولايات المتحدة. ومن بين الصفحات البليغة من زاوية روائية، نتوقف عند رسم يصوّر مجلس العزاء المحيط بجثمان الإسكندر العظيم المسجّى، وهي مودعة الآن في رواق فرير للفنون في واشنطن (الصورة: 26). يستعيد الفردوسي عبر شعره القصة التي تروي مآل الإسكندر بعد هلاكه في بابل، فقد جرى نقل جثمانه إلى الإسكندرية في مصر أين وُوري الثرى في الخلاء، يحيط بموكب دفنه عشرة آلاف من جنده؛ لكن الفنان أعاد تصوير الموكب في قاعة شرفية داخل قصر. توزّع الرجال على جانبين يمنةً ويسرةً وقد انسدلت لحاهم وطالت شعورهم علامة على الحداد، كما ظهر جميعهم بشكل كامل أو شبه كامل؛ في حين تجمعت النساء

(1) . Soudavar Abolala, *The Saga of Abu Sa'id Bahādor Khān. The Abu - Sa'idnāmé,* in Julian Raby, Teresa Fitzherbert (a cura di), *The Court of the Il - khans 1290 - 1340* («Oxford Studies in Islamic Art», XII), Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 95 - 218.

معا في وسط المشهد، في أسفل الصورة، وهنّ يلُحْن من خلف أو على جنب، وبعضهن يظهرن وكأنهن ينتفن شعورهن؛ الشخصية المحورية التي يتسلط عليها الانتباه بقوة امرأة، وهي والدة القائد العظيم، تظهر من خلف خصلتي شعرها الطويل المفكك، وهي في مشهد كئيب تحتضن جثمان ولدها بذراعيها: لطخة من الأزرق على سطح من الأحمر المذهّب (على اختلاف بيّن مع الجو الكئيب والأثر اللوني للمجدلية في رسم صلب المسيح لمزاتشيو). وفي الواقع تظهر كافة التصاوير الواردة في هذا المخطوط غارقة في أجواء من الكآبة، الأصباغ في الوقت نفسه قاتمة ولامعة، وفي بعض الحالات بألوان مائية، ليس هناك طابع موحد في الرسوم بما يوحي بمشاركة عدد من الرسامين في الإنجاز.

مدرسة شيراز وأصفهان: الربع الثاني من القرن الرابع عشر

شيراز

تعود إلى مدرسة شيراز أربعة مخطوطات من «الشاهنامة»، صُنّفت بين العام 1330 و1352 [1]، وكذلك نسخة من كتاب «كليلة ودمنة» لنصرالله (القرن الثاني عشر) مدونة بالفارسية، وتعود إلى العام 1333 وهي في الوقت الحالي ممزقة[2]. خلال هاتين العشريتين كانت شيراز ومجمل بلاد فارس (وسط إيران) خاضعة إلى أسرة إينجو الحاكمة، أي إلى الولاة الذين أوكلهم الإيلخانيون بأمر شيراز ثم ما فتئوا أن استقلوا

(1) . Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., p. 15, nt. 43; Adamova Ada T., Gjuzal'jan Leon T., *Miniatury rukopisi poémy «Shahname» 1333 goda*, «Iskusstvo», Leningrado 1985.

(2) . Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., nt. 44; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., p. 379, n. 11.

بالحكم؛ لكن في مرحلة لاحقة خُلعوا من قبل شاه شجاع الذي استولى على المدينة (1364 - 1384).

تتميز منمنمات مخطوطات هذه المدرسة بورودها مصورة على هيئة «أشرطة» مستطيلة يغلب على سطحها اللون الأحمر، وقد أنجزت وفق الطراز المحلي مع تميزها بجودة عالية أثّرت بدون شك على تلك الروائع الفنية التي أعدّت في شيراز إبان الحقبة التيمورية[1].

أصفهان

لم تمض سوى سنوات قليلة منذ الإقرار بتواجد مدرسة أصفهان، وبالفعل حصل ذلك خلال العام 1994 لما نشرت ماري سويتوكوفسكي لوكينز دراسة[2] برهنت فيها على تواجد هذه المدرسة الفنية، التي ما كانت معروفة سابقا. نُسِب إليها مخطوط يعود إلى العام 1341، وبالمطابقة معه، من حيث التكوين والطراز، تبيّن تواجد أعمال أخرى تعود إلى تلك المدرسة.

المخطوط الذي يعود إلى العام 1341 بعنوان: «مؤنس الأحرار في دقائق الأشعار»، وقد تم الانتهاء من تصنيفه بين شهري فبراير ومارس من السنة المذكورة من قبل مؤلفه محمد بن بدر الجاجرمي. وهو محفوظ بدار الآثار الإسلامية في الكويت[3]، لكن ست صفحات من المخطوط التي تكون الفصل التاسع والعشرين قد تم انتزاعها وهي اليوم مودعة ضمن مجموعات عمومية أمريكية. وبالإضافة إلى الغلاف المضاعف،

(1) . Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., pp. 15 - 16.

(2) . Lukens Swietochowski Marie, Carboni Stefano, *Illustrated Poetry and Epic Images. Persian Painting of the 1330s and 1340s*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1994.

(3) ms. LNS 9.

تتواجد المنمنمات في الفصل التاسع والعشرين حصراً، وهي على صلة وثيقة بفحوى النص، كما وردت الإشارة إلى ذلك من قبل المؤلف ذاته، ويتعذر فك أسرار تلك التصاوير دون الاستعانة بالنص، كما أن هذا الأخير يتعذر إدراك فحواه ما لم تصحبه التصاوير. يستشف من مضمون النص أن العمل قد صُنِّف على نفقة والي أصفهان عصرئذ (1341)[1]، أين تقرر إنشاء مدرسة أخذت على عاتقها إنجاز نسخة المخطوط وصوره[2].

وبصفة هذا المخطوط هو عبارة عن أنطولوجيا شعرية، والفصل التاسع والعشرون هو مخصص لمؤلف للراوندي عن الشعر المصور وعن منازل القمر، فقد اخترت صورة[3]، من بين تصاوير هذا الفصل رُسِمت فيها، على هيئة أشرطة أفقية، ثلاث علامات أبراج في كل واحدة منها قمر: برج القوس (نشاب يصوّب سهمه قبالة تنين فاغرا فاه)، تيس (وعل) ودلو (رجل يمتح ماء من بئر). وعلى غرار مخطوطات شيراز، تتميز هذه المنمنمات بتواجدها داخل أشرطة أفقية، يغلب على سطحها اللون الأحمر.

---

(1) Blair Sheila S., *Patterns of Patronage and Production in Ilkhanid Iran. The Case of Rashid al - Din,* in Julian Raby, Teresa Fitzherbert (a cura di), *The Court of the Il - khans 1290 - 1340* («Oxford Studies in Islamic Art», XII), Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 57 - 59.

(2) Gray Basil, *La peinture persane,* Skira, Ginevra 1961, 62.
Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., pp. 16 - 18.
Welch Stuart Cary, *A Flower for Every Meadow: Indian Paintings from American Collections.* New York Graphic Society for Asia Society, New York 1972.

(3) Cora Timken Burnett, inv. 57.51.25v figura 27.

عند هذه النقطة أودّ إشراك القارئ، ولو كان متفرّجاً أيضاً، في الجدل الدائر منذ عشرين سنة، بشأن انتساب بعض مخطوطات «الشاهنامة» المسماة بـ«الشاهنامة الصغرى»، نظرا للأحجام الصغيرة للمنمنمات الواردة على هيئة «أشرطة» أفقية، كما هو الشأن في مدرسة شيراز ضمن «مؤنس الأحرار». لقد سلّط الدارسون اهتماما على خمسة مخطوطات: إحداها نسخة كاملة[1]، ونسخة أخرى منقوصة كانت من ضمن مجموعة شولتز، ثم غوتمان، وقد حطّ بها الرحال أخيرا في متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك[2]، وثالثة متكونة من الرسوم لاغير وتفتقر إلى النص وهي مودعة بالمكتبة الوطنية في برلين[3]. توزعت صفحات النسختين الأخيرتين بين العديد من المجموعات وجرت العادة بتسميتهما بالشاهنامة الصغرى الأولى والشاهنامة الصغرى الثانية. يتفق الدارسون حول مسألة التشابه الكبير بين بعض المنمنمات التابعة إلى هاتين المخطوطتين وتلك المدرجة في «مؤنس الأحرار».

لكن عند هذه النقطة نشهد شيئا من الاختلاف في وجهات النظر. هناك من يذهب إلى أن نسخ الشاهنامة الصغرى قد صدر جميعها من مرسم واحد[4]، علاوة على أنها ليست بالضرورة صادرة عن مدرسة شيراز[5]؛ لكن الجميع لا يرجحون تواجد مرسم وحيد. الدراسة التي

(1) . The Freer Gallery of Art di Washington D.C., ms. 29.24.

(2) . New York, n. 1974.290.

(3) . Album Diez, Fol. 71.

(4) . Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., p. 16.

(5) كان غراي من أوائل الذين رجحوا مأتاها من شيراز.
Gray Basil, *La peinture persane*, cit., p. 62.

انشغلت أخيراً بالمسألة ميزت بين نوعين من الاحتمالات[1]: انتماء مخطوطي نيويورك وبرلين إلى الصنف الأول، حيث يفترض صدورهما من أصفهان جراء التشابه الحاصل بين الشاهنامتين الصغيرتين مع كتاب «مؤنس الأحرار»[2]؛ وانتماء النوع الثاني سواء الشاهنامة الصغرى الأولى أو الثانية وكذلك مخطوط واشنطن أيضاً إلى بغداد، كما ذهبت إلى ذلك دارسة أخرى[3].

والآن نحن بحق في حيرة أمام اختيار إحدى تلك المنمنمات المثيرة للجدل: ففي مخطوط نيويورك ثمة رسم مودع بشكل جيد يعرض لقاء بين البطل إسفنديار[4] وساحرة (الورقة. 27ر، الصورة: 28). يروي النص

(1). Lukens Swietochowski Marie, *The Metropolitan Museum of Art's Small* Shahnama, in Lukens Swietochowski, Carboni (1994, pp. 67 - 127).

(2). يبدو أن ما نُسب إلى أصفهان، من قبل ريتشارد إيتنغوسن، قد حصل بشأن مخطوط واشنطن فحسب، وهو ما اقترحه على بازيل غراي الذي أورده ضمن مؤلفه: Gray Basi l, *La peinture persane,* Skira, Ginevra 1961.

استناداً إلى توضيح أوردته لوكينز سويتوكوفكسي في كتابها:

Lukens Swietochowski Marie, *The Metropolitan Museum of Art's Small* Shahnama, in Lukens Swietochowski, Carboni 1994, p. 79.

(3). Simpson Marianna Shreve, *The Illustrations of an Epic: The Earliest Shahnama Manuscripts,* Garland Publishing, New York - Londra 1979, pp. 272 - 307.

Barret Douglas, *Persian Painting in Fourteenth Century,* Faber & Faber, Londra 1952, p. 5.

(4) الملك الإيراني لوهراسب الذي عهد له خسرو بالحكم (الصورة: 47)، خلفه ابنه كشتاسب، وأثناء فترة حكمه ظهر النبي زرادشت الذي سرعان ما صدّق به، في حين ناصبه العداء أرجاسب ملك طوران.

استعرت نار الحرب بين ملكَي إيران وملك طوران منذ مقدم إسفنديار ابن =

أنه بعد أن سقى إسفنديار الساحرة خمرا تباعا، انقض على رقبتها وخنقها بسلسلة من حديد سحرية لا انفصام لها، وفي لحظة ثانية طعنها بسيفه. يصور المشهد اللحظات التي سبقت موت الساحرة حيث تبدو مصغية بانتباه إلى نغمات إسفنديار المنبعثة من العود؛ يظهر حصان هذا الأخير على يسار المشهد، في حين تظهر الساحرة واقفة على قدميها وهو متربع أرضا في مشهدٍ على ضفاف غدير صغير يسبح فيه طائر وز، وخلفه في مستوى ثان تطلّ شجرة وارفة ترمي بأغصانها لتلامس طرفي المنمنمة.

المدرسة المظفرية

بسط المظفّريون (1314 - 1393م) نفوذهم جنوب إيران في أعقاب الفوضى التي عمّت بموت الإيلخاني أبي سعيد سنة 1335. انتزعوا فارس من حكم أسرة إينجو وخلال العام 1353 استبدلوا شيراز بيزد عاصمة لحكمهم؛ وبعد سيطرتهم على العراق أيضاً، استمر نفوذهم إلى حين وصول التيموريين.

قام الدارس أرنست غروب بحوصلة هامة عن المدرسة الفنية المظفرية[1] قدم لنا بمقتضاها جرداً بسبعة مخطوطات وعدداً هائلاً من التصاوير والمنمنمات جُمِعت في مرقع مكتبة طوب قابو سراي في

= كشتاسب، المتهم بالغدر، فأودعه والده السجن، وبعد إطلاق سراحه قاد إسفنديار جيش إيران المهزوم، ثم طلب الحكم من أبيه. لكن أباه قبل تسليمه السلطة اختبره طويلا. انتهى به المطاف مهزوما مدحورا وقُتِل من قبل البطل العجوز رستم (الصورة: 40)، الذي دبر له مكيدة.

Bausani Alessandro, *La letteratura persiana*, Sansoni/Accademia, Firenze - Milano 1968, p. 379.

(1) Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., pp. 20 - 22.

إسطمبول وفي المكتبة الوطنية في برلين. ولئن ثبت أن مرسم المدرسة كان في شيراز، فإن الطراز الفني لتلك المدرسة لم تتضح معالمه بعد.

الطابع المميَّز وهو الشكل الجديد المعتمَد في رسم الوجوه، حيث نلحظ دمجاً تاماً للوجه الآدمي في مشهد متطور كلياً يستقي عناصره الأساسية من مدرسة البلاط الإيلخاني، المتميزة بأفق عال وأثر بارز لمختلف العناصر العمرانية. تلوح في الصور قامات فارهة وهامات نحيفة بيضوية الشكل وعريضة تتناسب مع أحجام الأجسام، مع دقة في ملامح الوجوه، ليس لها ما يضاهيها في صور المدرسة المغولية، ولا حتى في الصور المنسوبة إلى مراكز أخرى في النصف الأول من القرن الرابع عشر[1].

نجد بين تلك المخطوطات ثلاثة أعمال يعود تاريخها إلى ما بين 1371 و1398؛ بما يذكر بالخصوص بنسخة من الشاهنامة تحمل تاريخا يتطابق مع أبريل - مايو من العام 1371، وهي مودعة في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[2]. تصور إحدى المنمنمات (الورقة. 203ف، الصورة: 29) ملك الساسانيين بهرام الخامس (421 - 438/ 9)، المسمى ببهرام غور، وهو يمتطي صهوة جواده ويهمّ بإطلاق سهم في وجه تنين فاغرا فاه؛ يرد المشهد في الخلاء أين ينبت قليل من العشب، تبعا لطراز في الرسم شديد الشبه بطابع مدرسة شيراز إبان الحقبة التيمورية. التنين مرسوم على الطريقة الصينية، ويحتل كافة الشطر السفلي للصورة، هو بدون منازع الوجه الأبرز في المشهد، وهو شديد القرب من تلك الأنماط التي ستغدو مميزة للحقبة اللاحقة أكثر منه إلى المدرسة الإيلخانية للشاهنامة الكبرى المغولية مثلاً.

(1) Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., p. 21.

(2) ms. Hazine 1511.

تحمل «أنطولوجيا شعراء فارس» تاريخ سبتمبر 1398، لكن انتماء المخطوط إلى المدرسة المظفرية بيّن، حيث يذكر ناسخ المخطوط اسم بلدة بهبهان الواقعة غرب فارس. المخطوط محفوظ في متحف الفنون التركية والإسلامية في إسطمبول[1]، ويضم اثنتي عشرة منمنمة، توجد إحدى عشرة منها في الجزء الذي يتضمّن أعمال نظامي، وواحدة من بينها وردت منفردة في ذيل المجلد. متميزة جدا هذه التصاوير، حيث يطغى موضوع رئيسي عليها يتمثل في المشاهد الخيالية، باستثناء التصويرة الأخيرة التي تصوّر مشهد صيد، حيث يُقدّر أنها تعود إلى فترة لاحقة[2]، ويُرجَّح إضافتها في الفترة العثمانية مع أواخر القرن السادس عشر[3]. نتابع معاً مشهداً من هذه المشاهد (الورقة. 26ر، الصورة: 30): حيث ترتسم تحت سماء زرقاء أشجار مزهرة باسقة من هضاب ثلاث تغطي أربعة أخماس المشهد؛ الهضبة الوسطى، على المستوى الأول، يميل لون القاع فيها إلى الصفرة ويشقها نهر جار ملتو يصب في بحيرة لا يظهر منها سوى الطرف المطل من الجانب السفلي للرسم. ويسبح ثلاثة من طير الإوز في هذه البحيرة، في حين تلوح العديد من أنواع الطيور وهي تحطّ على الأغصان المزهرة أو تطل أوراق فحسب لمختلف أصناف الشجر المتناثر على التلة القريبة وعلى التلال البعيدة. سال حبر كثير بخصوص معنى الصور: افترض آغا أوغلو[4] أن فناناً يدين بدين

(1). ms. T 1950.

(2). Aga - Oglu Mehmet, *The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1398 A.D.*, in «AI», III, 1936, p. 78, nt. 7.

(3). Stchoukine Ivan, *Origine turque des peintures d'une Anthologie persane de 801/1398*, in «Syria», 42, 1965, pp. 137 - 140 ; Iv, pp. 15 - 16.

(4). Aga - Oglu Mehmet, *The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1398 A.D.*,cit., p. 78, nt. 7.

مزدك أراد الاحتفاء في هذا الرسم بمجد الخلق العظيم؛ وأما غولمباك[1] فقد ذهب إلى أن المشهد يصور ضريح التيموري تومان آغا في كوشان في إقليم خراسان، الواقعة في الشمال الشرقي لإيران؛ وذهب بيمونتيزي في تأويله للصورة 30، أن الهضبة المزهرة شبيهة بالجبل المقدس في التقليد الفارسي الإسلامي، المسمى بجبل قاف[2].

المدرسة الجلائرية

ورث الجلائريون (1366 - 1432م)، المتحدرون من القائد العسكري المغولي هولاكو (1256 - 1265)، الحكمَ عن الإيلخانيين على جزء واسع من أراضيهم. وقد وضعوا نصب أعينهم غزو العراق وهكذا سقطت بغداد رهن قبضتهم سنة 1339. كان تيمورلنك قد دخل أكثر من مرة الحواضر الجلائرية: إلى تبريز سنة (1386 - 1387)، وإلى بغداد سنة (1393) وسنة (1401). وفي وقت مبكر سقطت أذربيجان وبغداد أيضاً (1412) في قبضة القره قويونلو (انظر المدرسة التركمانية)؛ فقط جنوب العراق تواصل حكمه من قبل الجلائريين الموالين لشاه رُخ التيموري (1405 - 1447) حتى العام (1432).

وعبر تاريخ المنمنمات الإسلامية يُرجَّح أن الحقبة الجلائرية كانت من أكثر الحقب غموضاً من حيث فرز العناصر التابعة لها وما ينسب إليها.

---

(1) . Golombek Lisa, *The* Paysage *as Funerary Imagery in the Timurid Period,* in «Muqarnas», X, 1993, pp. 247 - 248.

(2) . Piemontese Angelo Michele, *Colophon persiani fioriti e illustrati,* in Emma Condello, Giuseppe De Gregorio (a cura di), *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa (Atti del Seminario di Erice, X Colloquio del Comité international de paléographie latine, 1993),* Centro Italiano di Studi sull' alto Medioevo, Spoleto 1995, pp. 481 - 483, fig. 1.

توجد على الأقل ثلاثة مخطوطات يعود تاريخها إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر تقريباً، لكن المخطوط الأول من بينها - كما تشير دراسات حديثة[1] - لم يصوَّر ولم يُعَد تصويره في الفترة اللاحقة للتاريخ المدون في ذيل الكتاب، وهو نسخة فارسية من «كتاب كليلة ودمنة» لنصر الله (القرن الثاني عشر). يحمل هذا المخطوط تاريخ (1343 - 1344) وهو مودع بدار الكتب في القاهرة[2]؛ وجراء التماثل في الأسلوب المتبع الذي تعرضه المنمنمات مع ما يرد في نسختين اثنتين من المؤلف نفسه محفوظتين في باريس[3]، ومع تلك العائدة إلى «الكنوز الخمسة» لنظامي - تعود جميعها إلى العشرين سنة الأخيرة من القرن الرابع عشر وهي منسوبة إلى بغداد - يُرجَّح انتساب تصنيفها أيضاً إلى هذه المدينة، التي كانت خلال تلك السنوات حاضرة جلائرية.

مؤلَّف «الكنوز الخمسة» لنظامي الذي سبق ذكره هو مخطوطٌ مُنجَزٌ في بغداد ويعود تاريخه إلى 1386 وإلى 1388[4]، وهو مودع بالمكتبة البريطانية في لندن[5]: وقد أُجريت دراسة حول تقارب أساليب التصوير في هذه المنمنمات ومخطوطات أخرى، سمحت بإلحاق الأعمال الأخيرة بمدرسة بغداد العائدة إلى تلك الفترة[6].

---

(1) . Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., pp. 379 - 380.

(2) . ms. Adab fārsī 61.

(3) . Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., p. 383, nn. 17 - 18.

(4) . Titley Norah, *A Fourteenth - Century Khamseh of Niẓamī,* in «British Museum Quarterly», XXXVI, 1971, pp. 8 - 11.

(5) . ms. Or. 13297.

(6) . Grube Ernst J., *Persian Painting in the Fourteenth Century*, cit., pp. 22 - 23, nt. 60.

وتأتي الصور التي تزين ثلاث قصائد من «خواجة الكرماني»[1]، على درجة عالية من الإتقان، ويعود تاريخ إنجازها إلى فبراير - مارس من العام 1396 في بغداد[2]؛ ومن بين المنمنمات التسع تحمل السادسة توقيع المعلم جنيد السلطاني - وهو لقب ناله جراء عمله في بلاط السلطان غياث الدين أحمد (1382 - 1410) - : ويرجح إنجاز المنمنمات الثماني الأخرى من قبل الفنان نفسه. الصور التي أقترحها على القارئ على صلة بقصيدة هماي وهمايون[3] التي تروي قصة عاشقين: الأمير هماي، والأميرة همايون ابنة إمبراطور الصين. تعرض الصورة التي تعنينا (الورقة. 31ر، الصورة: 31) مشهداً أثيراً في الأدب الغربي. ففي رحلة تعقّب هماي أثر همايون يعثر عليها، لكنه لا يفطن إليها، وحسبها رجلاً، فقد كانت على هيئة محارب. ذهب في ظن هماي أنها غريم من غرمائه فخاض معها مبارزة ولم يتعرف عليها إلا حين نزعت الخوذة عن رأسها. هذه هي اللحظة التي التقطها الرسام: على مرج مزهر محاط بالصخور، وكثير الخضرة، حيث الثنائي مرسومان في أسفل الصورة على اليمين، في حين يتدافع في الأعلى فرسان في حالة هيجان، ضمن اختيار عمودي أرحب مما يعود إلى المستوى الأول السفلي. يمكن

---

(1) . Fitzherbert Teresa, *Khwājū Kirmānī (689 - 75311290 - 1352): An éminence grise of Fourteenth Century Persian Painting,* in «Iran·· XXIX, 1991, pp. 137 - 151.

(2) . Londra, The Britsh Library, ms. Add. 18113; Prentice Verna, *The Illustration of Sa'dī's Poetry in 15th Century Herat,* Harvard University, Cambridge, Mass. 1977 (tesi di dottorato); Prentice Verna, *A Detached Miniature from the* Masnavis *of Khwaju Kermani,* in «0A», XXVII, 1981, pp. 60 - 66.

(3) القصيدتان هما «كمال نامه» و«روضة الأنوار».

عدّ هذه المنمنمات أفضل الإنجازات التي بلغتنا من الحقبة الجلائرية وإحدى الروائع العائدة إلى المدرسة التيمورية(1).

وينسب بعض الدارسين إلى بغداد إبان الحقبة الجلائرية، أي مع منتهى القرن الرابع عشر، مخطوطين آخرين هامين. الأول وهو نسخة من «عجائب المخلوقات» للقزويني، وهو من ضمن «مجموعة سار»، وتتقاسمه اليوم عدة جهات: ثلاث وثمانون ورقة موجودة في رواق فرير للفنون في واشنطن(2)، ومئة وأربع عشرة بالمكتبة العمومية في نيويورك(3). ومن حيث التاريخ تحوم بعض الشكوك حول المخطوط، حيث نُسِب إلى القرن الخامس عشر من قبل باديي(4) وإلى العام 1640 من قبل شميتز(5). والمخطوط الثاني هو نسخة من «كتاب البلهان»، وهو مصنف في التنجيم وعلم الفلك منسوب إلى أبي معشر الفلكي (القرن التاسع)، يحمل أكثر من تاريخ ما بين العام 1334 و1435 لكن يُرجَّح انتسابه إلى فترة السلطان أحمد (1382 - 1410)؛ وهو مودعٌ بمكتبة بودليان في أكسفورد(6) ويحوي سبعا وتسعين منمنمة.

(1) Sims Eleanor, *The Relations between Early Timurid Painting and Some Pictures in the Istanbul Albums,* in «IA», I, 1981, pp. 56 - 61.

(2) nn. Inv. 5433 - 54114 e 5713.

(3) Coll. Spencer, Pers. ms. 45.

(4) . Badiee Julie, *An Islamic Cosmography: The Illustrations of the Sarre Qazwini,* University of Michigan 1978 (tesi di dottorato); Badiee Julie, *The Sarre Qazwini: An Early Aq Qoyunlu Manuscript?,* in «AO», 14, 1984, pp. 98 - 103.

(5) . Schmitz Barbara, *Islamic Manuscripts in the New York Public Library,* Oxford University Press - The New York Public Library, New York - Oxford 1992, pp. 7 - 13.

(6) . ms. Or. 133; Carboni Stefano, *The London Qazwini,* cit., pp. 15 - 31.

تبريز

في حين تحوم شكوك كثيرة حول السنوات الخمس والعشرين من تاريخ مرسم تبريز، ما بين ممات آخر كبار سلاطين الأسرة الإيلخانية أبي سعيد سنة 1335 - الذي يُرجَّح إنجاز «الشاهنامة الكبرى» المغولية على نفقته - والاجتياح الجلائري للمدينة بقيادة الشيخ أويس (1356 - 1374) خلال العام 1360. لا نعثر على أي خبر، حتى في ما سيغدو مصدرنا عن مدرسة أويس للرسم، أي مؤلف دوست محمد (1544، انظر المدرسة الإيلخانية، الرشيدية وتبريز، ولا سيما المدرسة الصفوية، تبريز). ومع ذلك نُسِبت إلى تبريز في منتصف القرن الرابع عشر بعض المنمنمات الواردة من مصادر متفرقة ومن مجموعات ومراقع عدة[1]، أُنجزت وفق طراز يحاكي أعمال المدرسة الإيلخانية الأولى (الصورتان: 22 و23)، ولكنها تفتقر إلى روح تلك الفترة.

واعتمادا على مؤلف دوست محمد تبين أن الرسام أحمد موسى، الذي سبق أن عمل في تبريز لفائدة الإيلخاني أبي سعيد، كان لا يزال يشتغل في تبريز الجلائرية لدى الشيخ أويس، وأثناء فترة حكمه كان معلم شمس الدين، الذي غدا مصور المنمنمات الأبرز في تلك الفترة. واستناداً إلى دوست محمد أيضاً نعرف أن شمس الدين ذاته تولى تدريب مصورين آخرين: مثل جنيد السلطاني (الذي دوّن اسمه على قصة هماي وهمايون في مخطوط مدرسة بغداد الذي تناولناه بالتحليل في فقرة سابقة)؛ والفنان عبد الحي. وقصة هذا الأخير فيها شيء من التضارب

(1). Grube Ernst J., *Miniature islamiche nella collezione del Topkapı Sarayı di Istanbul*, cit., n. 6; Grube Ernst J., *La pittura dell' Islam, miniature persiane dal XII al XVI secolo*, Capitol, cit., tavv. 8 A - B.

والتداخل: إذ عقب وفاة أويس سنة 1374 اندلعت بعض الفتن، ولكن بعد ثماني سنوات تمكن الابن غياث الدين أحمد، المعروف أيضاً بالسلطان أحمد (1382 - 1410)، من بسط نفوذه على تبريز وبغداد، لكن نعرف أن تيمورلنك خلال العام 1386 قد ولى أحد أبنائه على تبريز. مما دعا السلطان أحمد الجلائري للجوء إلى بغداد رفقة كافة العاملين في المرسم؛ لكن المحل لحقته أضرار فادحة حيث نهب تيمور للمرة الأولى بغداد سنة 1389 وشرّد أيضاً كثيراً من الفنانين؛ ونعرف على وجه اليقين أخذه الرسام عبد الحي إلى سمرقند عنوة. وهو ما وردتنا أخبار عنه من قبل ميرزا محمد حيدر، الذي عاش بين 1500 و1551، صاحب كتاب «التاريخ الرشيدي»:

عاش الخواجه عبد الحي في ظلّ حكم المغول، الذين استولوا على العراق [...] وبالتالي كان يعيد رسومه، وأحياناً كان يمحو ما سبق أن صوره أو يتلفه كلية؛ لذلك لا نملك سوى نماذج قليلة من أعماله. فالرجل ليس له نظير في براعة ريشته، وبالتالي في مجمل خاصيات فن الرسم[1].

أنجز مرسم الشيخ أويس في تبريز عدداً من المخطوطات المصوّرة، بلغت إلينا منها بعض الصفحات مجمّعة في مرقع أعده دوست محمد إلى الأمير الصفوي بهرام ميرزا سنة 1544، وهو مودع في مكتبة طوب قابو سراي في أسطمبول[2]. انتقيت من هذا المرقع منمنمة يُرجَّح انتزاعها من مخطوط «معراج نامه» (انظر الصورة: 43 وكذلك المدرسة الصفوية، تبريز)، أو من مؤلف عن حياة الرسول (الورقة 107ر، الصورة: 32). المنمنمة التي تعنينا تعود إلى سنوات (1360 - 1370)، وتصور

---

(1) . Arnold Thomas W., *Mīrzā Muhammad Haydar Dughlāt on the Herāt School of Painters*, in BwG (1971, p.190).

(2) . ms. Hazine 2154.

مشهدا تجري أحداثه على تلة، حيث يجلس النبي محمد على بساط، رفقة جمع من صحابته، يتلقى مدينة عطية يأتيه بها ملاك يحلق فوقه في الجزء العلوي من المشهد. قُدِّمت العديد من المقترحات بشأن المدينة المعنية -نموذج للمدينة الفاضلة تحيط بها الأسوار من كل جانب وتشقها أنهار وبها محال لا تسمح بتحديد المكان على نحو دقيق - : ربما القسطنطينية[1]، بسبب النهرين اللذين يشقان المدينة والمئذنتين السامقتين على الطراز الأناضولي (احتمال شكل من «رؤيا فتح القسطنطينية»)؛ أو بيت المقدس[2]، وهو ترجيح قوبل بالانتقاد[3]؛ وأخيرا المدينة المنورة[4]، مقام هجرة النبي محمد[5]. علاوة على ذلك،

(1) . Ettinghausen Richard, *Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century*, cit., pp. 373 - 376.

(2) . Esin Emel, *Al - Qubbah al - turkiyyah, an Essay on the Architectonic Form of the Islamic Turkish Monument,* in *Atti del III Congresso di Studi Arabi e Islamici* (Ravello 1966), Istituto Universitario Orientale, Napoli 1967, pp. 281 - 313; Soucek Priscilla P., *The Tempie of Salomon in Islamic Legend Art,* in Josef Gutman (a cura di), *Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art,* The Academy of Religion - The Society of Biblical Literature, Scholars Press, Missoula, Montana 1976, pp. 73 - 123, 184 - 193.

(3) . تم استبعاد تماثل الرسم مع بيت المقدس من قبل ريتشارد إتينغاوسن في مؤلفه «المعراج في المنمنمات الفارسية» بموجب تواجد النهرين الجاريين؛ وللسبب نفسه أسقط الدارس مكة والمدينة أيضاً. واستثنى بعض الدارسين الآخرين بيت المقدس أيضاً، كون المدينة الواردة في الرسم يحيط بها سور متعدد الأضلاع في حين بقيت القدس بدون أسوار طيلة الفترة الممتدة بين 1266 و1540.

(4) . Esin Emel, *Al - Qubbah al - turkiyyah, an Essay on the Architectonic Form of the Islamic Turkish Monument*, cit., pp. 281 - 313.

(5) . تم استبعاد المدينة من قبل ريتشارد إتينغاوسن، بسبب تواجد النهرين الجاريين، لكن في هذا السياق يشير إيزين في مؤلفه «القبة التركية» أن النهرين يشيران إلى =

يمكن الاستناد إلى تلك الفترة من حياة النبي محمد حيث وُهِبت المدينة -التي لا تزال حينها يثرب - إليه من قبل أهلها(1).

يمكن العودة بمنمنمة أخرى إلى سنوات (1360 - 1380م) وردت من مخطوط مفقود، وهي اليوم محفوظة في طوب قابو سراي في أسطمبول(2). منسوبة إلى أحمد موسى -حيث الإشارة على ظهر الرسم في الوسط - «عملٌ متقنُ الإنجاز للمبدع أحمد موسى»؛ ويذهب الدارسون في الوقت الحاضر إلى أن النسبة مضافة وملحقة ومَدْعَاة للريبة نظرا إلى أن الأسلوب المعتمد في هذه الحالة يختلف عن الأسلوب الرائج لدى الفنان الجلائري. فالمنمنم الذي رسم هذا المشهد قد أنجز «خلاصة جديدة وشاملة لكافة العناصر أتت مدمجة في التصوير الإسلامي في فارس للمرة الأولى، منذ أواخر القرن الثالث عشر ومطلع القرن الرابع عشر(3). المشهد الأبرز في الرسم وهو فصل الشتاء، بصقيعه، حيث الأشجار جرداء، وبعض الطيور محلقة وزوج من الحيوان: دبان في مشهد فرار برؤيتها الصيادين - في الزاوية أعلى الصورة إلى اليمين - يدنو اثنان يمتطي كل منهما صهوة جواده، وغزالتان رابضتان، لم تفطن كلتاهما للرجلين وقد صوبا نظريهما نحو غرضهما. يتعلق الأمر بأحد أهم أعمال تبريز الجلائرية، حيث تنساب كافة عناصر الصورة متناغمة بشكل عفوي، لتجعل من الجو واقعيا ومن

= المدينة الفاضلة لا غير، حيث تصور مدينة محمد الجنة. للأسف غياب النص المرافق لا يسمح بتعيين المدينة على وجه الدقة.

(1) Grube Ernst J., *Miniature islamiche nella collezione del Topkapı Sarayı di Istanbul,* cit., n. 20.

(2) ms. Hazine 2153, fol. 28r, figura 33.

(3) Grube Ernst J., *Miniature islamiche nella collezione del Topkapı Sarayı di Istanbul,* cit, p. 36.

مشهد الصيد الشتوي هذا تقريبا شبه حقيقي؛ تبدو العناصر الصينية في الصورة جلية بعد أن تمازجت بالطابع الإسلامي.

كذلك يُنسب إلى المدرسة الجلائرية في تبريز مخطوط يحوي عملا من الأعمال الخمسة معروف بـ«خسرو وشيرين» من مؤلف «الكنوز الخمسة» لنظامي[1]. يعود تاريخه إلى العام 1420، أي إلى الفترة التي اجتاح فيه التيموري بايسنقر المدينة (انظر المدرسة التيمورية، هراة النصف الأول من القرن الخامس عشر) التي انتزعها من القره قويونلو، الذين سبق أن استولوا عليها منذ عشر سنوات. المخطوط مودع في رواق فرير للفنون في واشنطن[2]؛ والمنمنمات الخمس وإن أُعدَّت على نفقة بايسنقر، فهي تتميز بذلك الطابع الشائع في فترة الجلائري أحمد.

المدرسة التيمورية

خلال القرن الخامس عشر الميلادي، كانت إيران تغطي رقعة واسعة بما يفوق مساحتها الحالية، وكانت تحت حكم الأسرة التيمورية (1370 - 1506)، مع أن أطرافا من هذه الإمبراطورية المترامية قد تم اقتطاعها من قبل تحالفين تركمانيين.

---

(1) قصة «خسرو وشيرين» هي الجزء الثاني من «الكنوز الخمسة»، وهي تروي غرام الملك الساساني خسرو باروزي (590 - 628/627) بالحسناء الأرمنية شيرين. أورد نظامي سماعه هذه القصة على ألسنة مشايخ بردع إحدى المدن الأرمنية (الأرجح أذربيجان)، مسقط رأس شيرين. نقل أليساندرو باوزاني القصة بشكل بارع إلى اللغة الإيطالية مرفقة بترجمة جملة من المقاطع. Bausani Alessandro, *La letteratura persiana*, p. 399 - 412.

(2) . Inv. 3132 - 37; Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, New York University Press, New York - Londra 1991, pp. 4, 18, con bibl.

يُعرف مؤسس الأسرة التيمورية في الغرب باسم تيمورلنك (1370 - 1405): وجراء عرجه لقّب بلانغ، أي الأعرج، ومن هنا تأتى نعته بتيمورلنك. يزعم أن نسله يعود إلى القائد المغولي جنكيز خان، وعلى غراره قرر خوض غزوات متلاحقة لأراض شاسعة سواء كانت في الغرب أو في الشرق. ومن سمرقند، مدينة نهر جيحون (أمودرايا)، الواقعة في الوقت الحالي في أوزباكستان، انطلق التيموريون لغزو الشمال الشرقي لإيران ثم في مرحلة لاحقة لإيران وكافة العراق؛ بسط تيمورلنك نفوذه على أستراخان وبلغ مشارف أرض الهند إلى أن نهب دلهي خلال (1398 - 1399)؛ وفي مطلع القرن الخامس عشر غزا دمشق وأنقرة. عاد أدراجه إلى العاصمة سمرقند، حيث وافاه الأجل ووُوري الثرى في ذلك الضريح المهيب غور أمير. بعد أن تسنّى له القضاء على خصومه، الجلائريين في تبريز وبغداد، والمظفريين في شيراز. رأى ابنه شاه رُخ (1405 - 1447) أن سمرقند مدينة نائية، فقرر في العام (1407) نقل العاصمة إلى هراة، الواقعة في أفغانستان في الوقت الحالي. وإبان فترة حكم شاه رُخ الطويلة الأمد كان ابنه أولوغ بيك الذي خلفه في فترة لاحقة، (1447 - 1449) والياً على المناطق الشاسعة التي تكون الإمبراطورية رفقة إخوة آخرين: كان ألوغ بيك موكلاً بشأن سمرقند، وإبراهيم سلطاناً على شيراز، وتولى بايسنقر في مرحلة أولى شأن تبريز ثم هراة. وعقب وفاة شاه رُخ نشبت العديد من الفتن لم تعرف الهدوء سوى مع أبي سعيد (1451 - 1469) الذي تعرض بدوره إلى هجمات التركمان. وكان حسين باي قره آخر وأبرز الوجوه التيمورية (1470 - 1506)، وقد بسط نفوذه على الشمال الشرقي لإيران انطلاقاً من هراة.

لقد ظهرت في مجمل الحواضر وفي كافة المدن التي شغلت مقرات للحكم التيموري عبر القرن مدارس مزدهرة للتصوير: فقد حشد

تيمورلنك في سمرقند جموعا هائلة من الفنانين قبل أن يتسنى له بسط نفوذه على مناطق شاسعة؛ ومن بين هؤلاء سالف الذكر عبد الحي، الذي أُنتزِع عنوة من البلاط الجلائري في بغداد عقب اجتياح 1398. دشنت هرات وشيراز، بل وسمرقند أيضاً تطوراً أساسياً في تاريخ النمنمة الإسلامية. فقد بلغ القرن الخامس عشر التيموري مستوى غير مسبوق في فنّ التصوير؛ حيث استلهمت كافة محلات الرسم التابعة إلى الأسر الحاكمة عصرئذ، أو اللاحقة مع العثمانيين والصفويين والمغول، بشكل أو بآخر، الأنماط الفنية التي تشكلت في مدرسة هراة الكبرى التي تطورت في النصف الثاني من القرن.

سمرقند: أواخر القرن الرابع عشر

بقيت الأراضي الواقعة على ضفاف نهر جيحون (أمودرايا)، والتابعة إلى أوزباكستان في الوقت الحالي، منذ الربع الأخير من القرن الثالث عشر تحت حكم المغول الجغتاي (1227 - 1370)، المتحدرين من جغتاي أحد أبناء جنكيز خان. وكان تغلق تيمور (1359 - 1370) آخر سلاطين هذه الأسرة، قد أزيح عن السلطة من قبل تيمورلنك الذي كان والده والياً على كيش (العراق) لفائدة تغلق تيمور نفسه.

ينسب بعض الدارسين إلى الحقبة المتقدمة من حكم التيموريين لسمرقند وهراة، أي إلى الفترة الواقعة حوالي 1400م، مجموعة من التصاوير (في بعض الحالات يتعلق الأمر بتوشيحات) مصورة على أجزاء مستقلة من الورق أو القماش، وأحياناً على لفائف. وهي مجمّعة في الوقت الحالي في ثلاثة مراقع مودعة بمكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[1]،

(1) mss. Hazine 2152, 2153, 2160; Grube Ernst J., *The Problem of the Istanbul Album Paintings*, in «IA», I, 1981, nt. 2.

وقد قسمت إلى ثلاث مجموعات[1].

وتتكون المجموعة الأولى من سلسلة متجانسة من التصاوير -تقريبا دائما على الورق، لكن في بعض الحالات على الحرير - مصوّرة عادة على طبقات من الألوان يغلب عليها اللون البني والأزرق الداكن، مع لمسات قليلة من الأحمر والذهبي؛ موجودة فقط في مرقعين (2153 و2160). ويحمل عدد من هذه الرسوم، جزئياً أو كلياً، اسم الأستاذ محمد سياه قلم، بما مفاده «صاحب القلم الأسود»[2]. وتغلب على مواضيعها صور السائحين والدراويش والمجذوبين، والعفاريت؛ وفي بعض الحالات يغلب على النوعين الأخيرين طابع المخلوقات العجيبة، الآدمية وغير الآدمية، وعادة ما ترد بألوان داكنة أو حمراء، وهي منهمكة في بعض الأشغال الغريبة، أو راقصة وهي تقرع طبولا أو تعزف على آلات وترية مميزة.

وفي غيرها من الحالات تتعلق بكائنات عجيبة الخلقة ذات ذيول وقرون وبراثن ولها مخالب حادة، وأعين متقدة ووبر أهلب. منهمكة في الرقص أو العزف [...]، وأحيانا مشغولة بأداء طقوس أو أشكال من الأضاحي، أو مشاركة في صراعات عنيفة[3].

---

(1) Ivi, pp. 1 - 2.

(2) Tanindi Zeren, *Some Problems of Two Istanbul Albums, H. 2153 and 2160,* in «IA», I, 1981, pp. 37 - 41; Ipşiroğlu Mazhar s., *Siyah Qalem, Vollständige Faksimile Ausgabe der Blätter des Meisters Siyah Qalam aus dem Besitz des Topkapı Sarayı Müzesi, Istanbul und Freer Gallery of Art, Washington,* Akademische Druck - u. Verlagsanstalt, Graz 1976.

(3) Grube Ernst J., *Miniature islamiche nella collezione del Topkapı Sarayı di Istanbul,* cit., p. 59.

بما يثير الانتباه أحد الرسوم التي تصور مشهداً راقصاً لمخلوقين عجيبين يرميان وشاحا إلى أعلى؛ وعازفين موسيقيين، لهما ملامح غريبة أيضاً، متموضعين على طرفي الرسم في الجانب الأسفل من المنظر: أحدهما يقرع الشمبال والآخر الأطباق (الورقة 64ر، الصورة: 34). وما يثير الانتباه في هذا الصورة المنسوبة إلى سياه قلم، وحدة المواضيع والأساليب التي تميز كافة الإنجاز. وهو مشهد لا يسعفنا بأي وجه من وجوه المقارنة بينه وبين مختلف الأعمال الأخرى في محلات التصوير ذات الطابع الإسلامي. فما يوحي به التصوير وهو وقوعه تحت تأثير مواضيع الأيقونوغرافيا الشرقية والغربية[1]، حيث تبدو العناصر الهلينية فيه جلية[2].

وتضم المجموعة الثانية تصاوير «يطغى عليها الطابع الصيني»: حيث يبدو فن التصوير يمتح من أساليب صينية مختلفة، ألوانها زاهية وذهبية، وعادة مرسومة على الحرير الفاتح.

ودون الدخول في فرضية كون هذه الرسوم هي نُسَخٌ عن أصول صينية، أو هي بالفعل أصول لأعمال صينية (مع إقرار أنها من نوعية أقل وواردة من مناطق واقعة في الأطراف)، تُفصِح هذه الصور عن تقارب مع التصوير الصيني وبما ينزع عنها الشبه مع أي من الأعمال الإسلامية الأخرى الواردة من العالم الإسلامي[3].

(1) . Raby Julian, *Samson and Siyah Qalam,* in «IA», I, 1981, pp. 160 - 163.

(2) Colin Jean, *La plastique «gréco - romaine» dans l' empire carolingien,* in «Cahiers archéologiques», II, 1947, tav. IX.2.

(3) Grube Ernst J., *The Problem of the Istanbul Album Paintings* , cit., p.2.

وتضم المجموعة الثالثة صور عناصر مختلطة، تجمع بين خاصيات المجموعتين السالفتين، وهي شديدة الشبه بالمجموعة الثانية؛ وبعضها منجز على الحرير أو أحيانا على لفائف.

وقد نُسبت صور المجموعة الثالثة، بشكل خاص، إلى بلاط تيمورلنك في سمرقند[1]. ذلك أن تيمورلنك قد حشد في عاصمته جموعاً من الرسامين جلبهم من الحواضر الفارسية، ونعرف أنه خلال العام 1389، عقب نهب تبريز الجلائرية، اقتاد عددا من الرسامين التابعين إلى البلاط، أبرزهم حينها عبد الحي، وبعضهم فرّ على غرار ما حصل في بغداد حين داهمها تيمورلنك منذ ثلاث سنوات. وأكبر الظن أنه من هذه المراكز الآسيوية قد وردت التأثيرات الصينية في المجموعة الثالثة من رسوم طوب قابو. وقد تم إقرار هذه الفرضية من قبل هاس أيضاً[2]، الذي ذهب إلى أن ملامح تيمورلنك أيضاً تحضر في العناصر الماثلة في المنظرين المعروفين (الورقات 164ف و165ر، 3ف و4ر، الصورتان: 35 و36). وفي تفسير الصورة الأولى المضاعفة، يصور المشهد ملكة سبأ وهي تقصد الملك سليمان طائرة[3]. يمكن أن يكون ذلك صائبا، لكن ما الذي يمنع أن يكون تيمورلنك بدل سليمان ذاهبا لملاقاة إحدى زوجاته؟ يرجح أيضاً أن تكون الصورة الثانية (الصورة: 36) لتيمورلنك أو لأسرته: وربما تتضمّن إشارة إلى زواج تيمورلنك من سراي الملك خانم (المتحدرة من أصل مغولي أيضاً) أو كذلك لزواج إحدى بنات تيمورلنك مع أمير من هراة (يبقى تحديد الشخصية النسائية الثانية غير ثابت).

(1) Ivi, nt. 20.

(2) Haase Claus, *On the Attribution of Some Paintings in H. 2153 to the Time of Timur*, in «IA», I, 1981, pp. 50 - 55.

(3) Grube Ernst J., *Miniature islamiche nella collezione del Topkapı Sarayı di Istanbul*, cit., pp. 119 - 121.

في حين مع باقي رسوم مرقع إسطمبول، يقترح الدارسون زمانا يعود إلى القرن الخامس عشر (مع تذبذب بين مطلع القرن أو منتهاه)، ومكانا يعود إلى وسط آسيا. وقد نسب أحد هؤلاء الدارسين، عقب دراسة مدققة[1]، إلى تركستان أو إلى ضفاف نهر جيحون صور المجموعتين الثانية والثالثة؛ وإلى تبريز التركمانية المجموعة الثانية.

شيراز أواخر القرن الرابع عشر ومطلع القرن الخامس عشر

عقب معارك ضارية سنة 1393م انتزع تيمورلنك مدينة شيراز من المظفريين. وقد تولى حكم المدينة في مرحلة أولى أحد أبنائه عمر شيخ، ثم تلاه أخويه في ذلك: بير محمد منذ 1393 إلى 1400، ثم إسكندر من العام 1409 إلى 1414. وحين هلك هذا الأخير، ولّى الابنُ الآخر لتيمور شاه رُخ، الذي خلف الأب على رأس الإمبراطورية، نجلَه الثالث إبراهيم سلطان على شيراز وذلك خلال العام 1415.

كان إسكندر شخصية محورية في تطور المنمنمات التيمورية: تولى في مرحلة أولى حكم فرغانة (إحدى المناطق الواقعة على ضفاف نهر جيحون) ثم يزد[2] قبل الوصول إلى شيراز. وقبل تولّي مقاليد الولاية، في موفى القرن الرابع عشر، يُرجّح إنجازه على نفقته مخطوطتين تعود

(1) Grube Ernst J., *The Prohlem of the Istanbul Album Paintings*, cit., pp. 2 - 3; Grube Ernst J., *Persian Painting*., p. 525.

(2) . تبقّى لنا من السنوات القليلة لحكم يزد، التي انطلقت مع العام 1405، مخطوطُ «الجامع» الذي جرى تصنيفه في تلك المدينة ويعود تاريخه إلى العام 1407، وهو اليوم مودعٌ في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول.

Stchoukine Ivan, *La peinture a Yazd au début du XV siècle*, in «Syria», XLIII, 1966(a), pp. 99 - 104.

Sims Eleanor, *The Timurid Imperial Style: Its Origins and Diffusion*,in «Art and Archaeology Research Papers», 6, 1974, pp. 56 - 67.

كلتاهما إلى الفترة نفسها[1]: إحداهما مجموعة من الملاحم يعود تاريخها إلى (1397 - 1398) وهي محفوظة في المكتبة البريطانية في لندن[2]؛ والأخرى شاهنامة وهي مودعة في مكتبة شيستر بيتي في دبلن[3]. تتميز المنمنمات بتمازج عناصرها الواردة من شيراز المظفرية ومن بغداد الجلائرية، في حين يحيل الاستعمال الوافر للذهب إلى روائع مدرسة إسكندر إبان العقود الأولى من القرن اللاحق.

ومن بين مختلف المخطوطات التي أُنجزت تحت رعايته، أي تلك التي تحمل إهداءات صريحة للأمير - صاغت باحثة مؤخرا جردا من كلتا المجموعتين[4] - انتقيتُ أنطولوجيا نصوص شعرية ونثرية تحمل تاريخ 1411. وهي محفوظة في مؤسسة كالوست غولبنكيان في لشبونة، وإن لحقتها بعض الأضرار جراء الفيضان الذي ضرب المدينة سنة 1968. المنمنمات البالغ عددها إحدى وثلاثين منمنمة تُعدّ من بين الروائع الفنية للمدرسة التيمورية، حيث تظهر على بعض منها وبشكل جلي، سواء في إنجازها أو في مواضيعها، التأثيرات الغربية[5]. وهي

(1) Grube Ernst J., *Persian Painting*, cit., nt. 149; Canby Sheila R., *Persian Painting*, cit., p. 53.

(2) ms. Or. 2780.

(3) ms. P. 114.

(4) . Soucek Priscilla P., *The Manuscripts of Iskandar Sultan: Structure and Content*, in Lisa Golombek, Maria Subtelny (a cura di), *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century* (Toronto 1989), vol. monografico di «Muqarnas», Leida - New York - Colonia 1992, p. 128.

(5) . Fontana Maria Vittoria, *Nota sull'interpretazione di una miniatura di soggetto shī'ita*, in Piergiovanni Donini, Claudio Lo Jacono, Luigi Santamaria (a cura di), *Un ricordo che non si spegne. Scritti dei docenti dell'Istituto Universitario Orientale in memoria di Alessandro* =

تتكون من مجلدين يحوي الأول أعمالا شعرية والثاني أعمالا نثرية.

أفضل التفسيرات بشأن أنطولوجيا لشبونة [...] تلك التي تذهب إلى أن المجلد قد صُنِّف لغرض تربوي، أي بقصد تقديم حوصلة عامة عن الثقافة الإسلامية الإيرانية لأحد أفراد العائلة التيمورية[1].

تُصوِّر إحدى تلك التصاوير الملك الساساني بهرام الخامس، المسمى بهرام غور، وهو يتملى رسوم الأميرات السبع، وكل منهن في قصر خاص (الورقة 66ف، الصورة: 37)؛ وتمثل المنمنمة قسما من «العروش السبعة»، واحدة من القصائد الخمس لنظامي، الواردة في المجلد الأول من «الأنطولوجيا».

عند هذه النقطة أودّ التطرق إلى مخطوط آخر، إلى «خماسيات نظامي»، حيث يمكن مشاهدة خمسة رسوم على الأقل، بل لعلها ستة تحديدا، وهي تصاوير متكررة واردة في «أنطولوجيا» لشبونة: يمكن التفطن إلى بعض مظاهر التبسيط لاغير وإلى تقلّص الحجم. وتعود بعض المقترحات المعتبرة إلى دارسة تورد استحالة التيقن من انتساب هذا المخطوط إلى إحدى المدارس التيمورية، لكنها تدعم تصنيف العمل حوالي العام 1420، فهو يحمل ختم مكتبة شاه رُخ ويحوي في شكله الحالي إحدى عشرة مخطوطة[2]. وحتى تاريخ حفظ المخطوط

Bausani, Istituto Universitario Orientale (Dip. Studi Asiatici, *Series Minor*, L), Napoli 1995, pp. 59 - 75. =

(1) . Ibidem.

(2) . Sims Eleanor, *A Timurid Manuscript of Nizami's* Khamseh *from the Library of the Timurid Sultan Shah Rukh, Persia, circa 1420 - 1425*, in *Oriental and European Rugs and Carpets and Islamic Works of Art (15th - 16th October 1996)*, Bonhams (Knightsbridge), Londra 1996, con bibl.

فهو بدوره مميز: فمن الراجح أنه ظلّ في إيران حتى منتهى القرن التاسع عشر، ومع مطلع القرن العشرين بلغ فرنسا، بعد اقتنائه من قبل جامع التحف لويس كارتيي؛ غير أنه لاحقاً، منذ منتصف الثلاثينيات تقريباً، توارى دون أن يلوح له أثر، ليظهر مجدداً في مزاد علني في لندن في السادس من أكتوبر 1996.

إذ نلاحظ في مرحلة أولى، تحت رعاية إبراهيم سلطان (1415 - 1435)، متابعةً مع المدرسة التي أنشئت من قِبَل قريبه إسكندر. حيث لدينا عملٌ من الأعمال الأربعة المعروفة وهو «أنطولوجيا» شعرية مهداة إلى بايسنقر، الأخ الأصغر لإبراهيم، لكنها منجزة في شيراز خلال العام 1420، وهي اليوم مودعة في المتحف الإسلامي في برلين[1].

في حين نجد مخطوطا من الشاهنامة يحمل إهداء إلى إبراهيم ويخلو من ذكر تاريخ تصنيفه، يعود إلى سنوات (1430 - 1435)، وهو مودع في مكتبة بودلاين في أوكسفورد[2].

وكما نجد أيضاً مخطوطاً أنطولوجياً لا يتضمن تاريخاً بل وقع ختمه في محل إبراهيم، يحوي مقاطع من ثلاثة مؤلفات، من بينها نص «كليلة ودمنة» لنصر الله المعروف لدينا، وهو مودعٌ في المكتبة السليمانية في إسطمبول[3].

---

(1). ms. I. 4628; Enderlein Volkmar, *Die Miniaturen der Berliner Bäisonqur - Handschrift* («Bilderhefte der Staatlichen Museen zu Berlin»,I), Berlino 1991.

(2). ms. Ousely Add. 176; Sims Eleanor, *The Illustrated Manuscripts of Firdausī's* Shāhnāma *Commissioned by Princes of the House of Timūr,* in «AO», XXII, 1992, pp. 43 - 68.

(3) ms. Fātiḥ 3682; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., pp. 385 - 386.

ولا شك أن المخطوط أكثر أهمية من محل إبراهيم، فهو نسخة من «ظفرنامه» لتيمورلنك يعود تاريخها إلى 1436، أي أحد عشر سنة بعد تحرير النص، المؤلَّف من قبل شرف الدين علي يزدي، وتتوزع أجزاؤه اليوم بين العديد من المجموعات العامة والخاصة[1].

وبصفتها تصويرا للتاريخ المعاصر حينها، تُعدّ منمنمات «ظفرنامه» الوحيدة عن تلك الحقبة. وفي فارس خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، عادة ما كانت النصوص الأدبية الكلاسيكية منمنمة [...]، لكن يندر العثور بينها على نصوص تاريخية مرسومة. وبالتالي تكمن أهمية «ظفرنامه» في عرضها المصوّر لأحداث الماضي التيموري.

وبالإضافة أن رواية إبراهيم سلطان عن مآثر جده، تراعي تقليداً حقيقياً متبعاً عن العلاقات السائدة في العصر التيموري: فهي تصور تيمورلنك ليس قائدا جديراً فحسب بجنكيز خان -الذي يفخر بتحدره من نسله - بل أيضاً نصير تشييد المعالم الفخمة، ومسلماً تقياً وورعاً[2].

---

(1) Sims Eleanor, *The Garret Manuscript of the Zafar - Name: A Study in Fifteenth - Century Timurid Patronage,* New York University, Institute of Fine Arts, 1973 (tesi di dottorato); Sims Eleanor, *Ibrāhīm Sulṭān's Illustrated* Ẓafar - Nāmeh *of 839/1436,* in «IA», IV, 1991, pp. 175 - 217; Sims Eleanor, *Ibrahim Sultan's Illustrated* Zafarnama *of 1436 and Its Impact in the Muslim East,* in Lisa Golombek, Maria Subtelny (a cura di), *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century* (Toronto 1989), vol. monografico di «Muqarnas», Leida - New York - Colonia 1992, pp. 132 - 143; Sims Eleanor, schede di manoscritti in Venezia, cit., pp. 363 - 364; Grube Ernst J., schede in Venezia, cit., p. 362.

(2) Grube Ernst J., schede in Venezia, cit., p. 362.

إحدى المنمنمات (الورقة. 139ف، الصورة: 38) محفوظةٌ في مكتبة مركز دراسات النهضة الإيطالية في جامعة هارفارد ضمن مجموعة برنسون بِـستينيانو في فلورنسا، وهي تصور تيمورلنك يتربع على عرشه قبالة خيمة منصوبة في مرج مزهر، وهو يستقبل المدعوين إلى حفل زفاف جهانجهير، ابنه البكر ووريث عرشه، من الأميرة سوين بيكا خان زاده التي تتحدر من جوجي خان، الابن الأكبر لجنكيز خان. هذا القران في منتهى الأهمية لتيمورلنك من ناحية سياسية، لكن للأسف قبل سنتين من مماته ذرف الدمع حسرة على فقدان الحفيد محمد سلطان – ثمرة هذا الزواج – في ساحة المعركة جراء انتصار العثمانيين وموت السلطان بايزيد الأول (1389 – 1403)؛ صفحة أخرى مصورة من المخطوط ذاته، هي اليوم ضمن مجموعة خاصة في مدينة جنوة، تُظهِر حسرة الأقارب أثناء توديع جثمان الصبي محمد سلطان[1].

يتميز مرسم إبراهيم برونق خاص بما يجوز نعته بـ«الفخم»؛ حيث بلغ مستويات متقدمة من الحِرفيّة، بدت جلية في الصور والمشاهد المنجَزة بأسلوب متحرّر تقريباً في استعمال الألوان، وفي ترك هوامش للتفاصيل.

وبوفاة إبراهيم سنة 1435 تولى مقاليد الحكم في شيراز ابنه عبد الله، الذي يُنسب إليه، بترجيح كبير، لقب «السلطاني» المستخدم من قبل الخطاط في ذيل مخطوط «الشاهنامة» التي تعود إلى العام 1444 والمحفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[2].

(1) . Sims Eleanor, schede di manoscritti in Venezia, cit., fig. 219.

(2) . ms. Suppl. pers. 494; Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., pp. 14 - 15; Richard Francis, *Splendeurs persanes*. =

هذا وقد اضطر عبد الله في العام 1447 إلى مغادرة شيراز تحت ضغط السلطان محمد، ابن بايسنقر.

هراة النصف الأول من القرن الخامس عشر

خلال العام 1396 ولّى تيمور ابنه شاه رُخ شأن بلاد خراسان، الواقعة شمال شرق إيران، وعاصمتها هراة. وسنة 1417 عين شاه رُخ وصيه على العرش وابنه الخامس بايسنقر؛ وبرحيل هؤلاء سنة 1433، سمى شاه رُخ ابنه السابع محمد جوكي. الذي توفي سنة 1445، أي قبل سنتين من رحيل والده.

تمازج في المرسم الملكي في هذه المدينة طرازان عريقان في التصوير الفارسي، كانا قد شهدا أول ظهور لهما قبل انتصاب حكم التيموريين؛ أي ذلك العائد إلى المظفريين في شيراز وإلى الجلائريين في بغداد وتبريز.

فقد بلغ جانب كبير من ذلك الطراز الناشئ في أحضان المظفريين هراة من جانب تبريز، وذلك تحت رغبة شاه رُخ ذاته. إذ عقب الإطاحة

= *Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, cit., n. 46, con ill. a colori.

في ما يتعلق بمخطوطات أخرى منسوخة في شيراز حتى العام 1450، انظر روبنسون بازيل في كتابه:

Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, pp. 14 - 20.

ولا سيما بالنسبة إلى الشاهنامة المنجزة في هذه الحقبة، انظر سيمز إيليانور:

Sims Eleanor, *Towards a Study of Sirazi Illustrated Manuscripts of the «Interim Period» - The Leiden Sah - namah of 840/1437*, in Michele Bemardini (a cura di), *La civiltà timuride come fenomeno internazionale*,2 voll. monografici di «Oriente Moderno», LXXVI,1996 , II, pp. 612 - 625.

بإسكندر سنة 1414، جلب إلى مرسم العاصمة عددا من العاملين في شيراز لفائدة إسكندر أثناء سنوات حكمه. ومن الأعمال التي تعود إلى هذه الفترة «أنطولوجيا» تضم المؤلفات التاريخية لحافظ آبرو، الذي كُلّف من قبل شاه رُخ نفسه بتصنيف ذلك المصنّف الضخم عن تاريخ الكون[1]. كان الانتهاء من إعداد الأنطولوجيا خلال (1415 - 1416)، تبعه توشية بعشرين منمنمة؛ يضم المصنف إهداء إلى شاه رُخ، وهو اليوم محفوظ في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[2]. وقد أنجِزت التصاوير من قبل مصورين، أحدهما بير أحمد باغشمالي الذي سبق وأن عمل في شيراز لدى إسكندر.

ويبدو الطابع الفني الجلائري جلي المعالم في عدد وافر من منمنمات هراة، التي وجَدَت حيزاً في مرسم العاصمة الواقع بين طرازين: الطراز الجلائري في بغداد وهو ما تجلى بطريقة غير مباشرة عبر المشتغلين في سمرقند -المدينة التي جلب إليها تيمورلنك، كما أسلفنا، عدداً من فناني المدرسة الجلائرية في بغداد، ومن بينهم المصور البارع عبد الحي - في الوقت الذي نُقلت فيه العاصمة والعديد من محلات الرسم من

---

(1) ما كان شاه رُخ راعياً فحسب للكتب المصوّرة، بل كان شديد الحرص أيضاً على توجيه مضامينها التاريخية. ويُرجّح أنه كان وراء وصول نسخ مخطوطات «جامع التواريخ» المغولية لرشيد الدين إلى هراة (الصورة: 25)، التي استعملت منمنماتها لاحقاً كمصدر من مصادر إلهام بعض تصاوير مؤلفات حافظ آبرو.

Ettinghausen Richard, *An Illuminated Manuscript of Ḥāfiz - i Abrū in Istanbul. Part I*, in «KDO», II, 1955, pp. 30 - 44.

Blair Sheila S., *A Compendium of Chronicles. Rashid al - Din's Illustrated History of the World*, The Nour Foundation - Azimuth Editions - Oxford University Press, Londra 1995.

(2) ms. Bagdad 282.

آسيا الوسطى إلى هراة. في حين تم التعرف على الطراز الفني الجلائري في تبريز بطريقة مباشرة، على إثر تولّي بايسنقر مقاليد الحكم في هذه المدينة سنة 1420، ومن هنا برز على الأقل «ورّاق ومصوران»، واسم أحد المصورين خواجة علي كما يذكر دوست محمد[1]. نعثر على نماذج من الطابع الفني الجلائري في تبريز في ثلاث من بين إحدى وعشرين منمنمة من مخطوط «الشاهنامة» المنسوخ لفائدة بايسنقر سنة 1430م، والمودع في مكتبة غولستان في طهران[2]، ولا يظهر الطابع الجلائري في مخطوط غولستان أو «البوستان» لسعدي فحسب العائد إلى العام 1427 والذي تعزى منمناته إلى المصور خليل[3]. بل تُظهِر منمنمات مخطوط «كليلة ودمنة» لنصر الله - الذي يحوي تاريخ 1431 - التأثيرات الجلائرية بشكل بارز، وهو مخطوط محفوظ في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول؛ لكن بشأن ضبط التاريخ وبالتالي نسبة تلك الأعمال لا يسود اتفاق بين الدارسين[4].

ومن بين المخطوطات المتضمنة لصورٍ منجزةٍ في هراة إبان عصر

(1) Grube Ernst J., *Ḫwağā 'Alī at - Tabrīzī*, in «Allgemeines Künstler-lexikon» (Lipsia), 2, 1987, pp. 109 - 110.

(2) ms. 61; Sims Eleanor, *The Illustrated Manuscripts of Firdausī's* Shāhnāma, cit., pp. 43 - 68.

(3) Dublino, The Chester Beaty Library, ms. P. 119; Hillenbrand Robert, *The Message of Misfortune. Wards and Images in Sa'di's* Gulistan, in Jill Tilden (a cura di), *Silk & Stone. The Art of Asia*, Hali Publications, Londra 1996, pp. 32 - 45, 186 - 188.

(4) ms. Hazine 362; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., p. 382; Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., p. 7.

بايسنقر[1] أودّ التذكير بـ«أنطولوجيا» تحوي نصوصا شعرية ونثرية تم الانتهاء من إعدادها في السادس والعشرين من يوليو من العام 1427 لفائدة الأمير بايسنقر، وهي الآن مودعة في مكتبة مركز دراسات النهضة الإيطالية التابع إلى جامعة هارفارد ضمن مجموعة مقتنيات برنسون بِستينيانو في فلورنسا. ونجد من بين المنمنمات السبع قرابة خمس منها تصور أنشطة لهو أميرية متنوعة: من لعبة الصولجان، إلى الصيد، إلى لعبتي النرد والشطرنج (الورقة. 50ف، الصورة: 39). وتعدّ المنمنمة الأخيرة بالغة الأهمية، نظرا للموضوع الذي تتطرق إليه، فهي موزعة إلى شطرين يفصل بينهما سياج في القسم الأسفل حيث تتواجد الألعاب؛ يعرض القسم الأعلى منظر مرج مزهر وشجراً وطيراً. وتتميز منمنمات هذا المخطوط برونق فني عالي الجودة، كما تجدر الملاحظة أيضاً أن هذا المشهد هو إحدى اللحظات المحبذة في تصوير المشاهد الأميرية وبالتالي الرسمية.

وقد عُدّت المشاهد الرئيسية في كافة التصاوير، سواء في لعبة الصولجان، أو في مشهد الصيد، أو في موكب الحفل، أو في مشهد الغَزَل في البستان، من إيحاء بايسنقر نفسه. جراء وجهه المطل في العديد من المناسبات عبر صفحات المخطوط الصغير الحجم، بما يجعل من هذا الأمير التيموري الشخصية المحورية التي يدور حولها المخطوط؛ ويمكن أن يُعدّ أيضاً بمثابة الخطوة الأولى باتجاه خلق رؤية رسمية، عن الحياة التيمورية، تكاد تكون ذات طابع مسرحي تقريباً، وذلك كما جسدتها المخطوطات المنمنمة لفائدة بايسنقر بدقّة عالية[2].

(1) Grube Emst J., Sims Eleanor, *The School of Herat. from 1400 to 1450,* in «ABCA» (1979, pp. 147 - 178).

(2) . Sims Eleanor, schede di manoscritti in Venezia, cit., p. 365.

وبفضل أحد الأعمال المنسوب إلى جعفر البايسنقري المكلَّف بالسهر على مرسم بايسنقر، يعود إلى العام 1427، توفرت لدينا معلومات ضافية عن سير أشغال مدرسة التصوير[1]: كان فريق العمل متكوناً من أربعة نساخين، وثمانية ملوِّنين (يضطلع اثنان منهما بمهمة التوشيح)، ورسامين وثلاثة مجلّدين وورّاق ومصورين. واستناداً إلى ما ورد، يتضح أن المصوّر خليل كان «مختصّاً» في المناظر البحرية، وبما يعني أنه منذ منتصف القرن الخامس عشر بدأ التوجه إلى إيجاد تخصصات محددة بين مختلف المصورين، وهو ما ميز المدارس اللاحقة الصفوية والمغولية والعثمانية. وقد عُدّ الطراز الفني العائد إلى مدرسة بايسنقر الأرقى على وجه الإطلاق، قياساً بالمدارس اللاحقة، حيث بلغ مستوى رفيعاً من التوازن في توزيع الأشكال والمكونات والأصباغ، التي تظهر أكثر كثافة وأرقى تناسقاً.

وفي أعقاب رحيل بايسنقر، خلال العام 1433، تواجد في هراة أحد أبناء شاه رُخ، محمد جوكي (لكن دوست محمد يذهب إلى أن راعي المرسم كان الأمير علاء الدولة ابن بايسنقر، الذي جلب من هراة المصور غياث الدين، أصيل مدينة تبريز[2]). ولا غرو أن المخطوط الأبرز الوارد من الربع الثاني من القرن الخامس عشر، هو مخطوط «معراج نامه» الذي أسلفنا الحديث عنه[3]، وقد أُنجز حوالي (1430–1440) وفق الطراز

(1). Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapi Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts,* Thames and Hudson, Londra 1986, p. 86.

(2). Gray Basil, *La peinture persane*, cit., pp. 88, 92.

(3) صيغ نص «معراج نامه» اعتمادا على ما ورد في كتاب السيرة لابن هشام. وعلى ما يبدو أن النسخة المغربية، التي لم تتضمن تصاوير وفق ما بلغنا، قد كان لها بالغ الأثر على «الكوميديا الإلهية» لدانتي. =

المميز لحقبة بايسنقر، وهو محفوظ في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[1]. لا نعرف اسم المصور على وجه التحديد، لكن يذهب أحد الدارسين - في ترتيب أفضل الأعمال الفارسية - إلى أنه يتعلق بالمنجز ذاته لتصاوير نسخة الشاهنامة التي أشرف عليها بايسنقر[2].

وفي ما يتعلق بالإنجاز والتقنية والطابع، فهي تقريبا في معظمها كلاسيكية عائدة إلى مدرسة هراة، على غرار منمنمات مخطوط الشاهنامة المنجز من قبل محمد جوكي. ويخلو العمل من تذييل للكتاب - مما أثار شكوكاً بين الدارسين بعدم وجوده البتة (أي أن المخطوط لم يقع إتمامه)، أو كونه جرى فصله لاحقاً - وبالتالي خلوّه من ذكر التاريخ، لكن إنجازه يمكن العودة به إلى حدود العام 1440. ومما لا شك فيه أن إنجاز المصنّف حصل في هراة، على غرار الشاهنامة التي أعدّت في شيراز قبل عشر سنوات لأحد أبناء شاه رُخ المسمى

= Cerulli Enrico, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo - spagnole della Divina Commedia,* Città del Vaticano 1949.

وأما النسخة المشرقية المعروفة من مخطوط «معراج نامه» المدون بالتركية الجغائية، فقد اقتنيت من قبل أنطوان غالند [مترجم ألف ليلة وليلة] في إسطمبول سنة 1672.

ومن المرجَّح أن أعمال أحمد موسى قد مثلت المصدر الرئيس لهذه الرواية التي تعود إلى القرن الخامس عشر في هراة.

Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapi Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts,* p. 70.

وبالنسبة إلى تصاوير معراج النبي محمد، انظر «المدرسة الصفوية، تبريز» فضلاً عن (الصورة: 43).

(1) . ms. Suppl. turc 190; Séguy Marie - Rose, *The Miracolous Journey of Mahomet. Miraj nameh. Bibliothèque Nationale, Paris (Manuscrit Supplément turc 190)* , Scolar Press, Londra 1977.

(2) . Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting,* cit., p. 8.

إبراهيم[1]. وقد تم الاحتفاظ بالمخطوط مدة طويلة في الهند في بلاط المغول، حتى مطلع القرن السادس عشر، وهو اليوم مودع لدى الجمعية الملكية الآسيوية في لندن[2]. ومن المنمنمات المدرجة في المخطوط في الوقت الحالي، والبالغ عددها إحدى وثلاثين منمنمة، انتقيتُ رسما يتيح لنا التعرف وللمرة الأولى منذ بدأنا إيلاء مخطوطات الشاهنامة عناية، على شخصية مهمة من بين الشخصيات الأسطورية لـ«كتاب الملوك» للفردوسي: يتعلق الأمر برستم، «أخيل الفارسي»، المدافع عن مجد العرش الشاهنشاهي في إيران. تظهر المنمنمة (الورقة. 165ف، الصورة: 40) رستم وقد غلبه النعاس فيغتنم الشيطان أكفان فرصة نومه ويلقيه في البحر. الرسم موزع بشكل قطري: تلوح من الأعلى إلى الأسفل السماء المذهّبة، المرج، البحر؛ وعلى الحاشية اليمنى، على ثلاثة أرباع فضاء الرسم، مرسومة أمواج وصخور بشكل ساحر بمراعاة للأزوردي والأزرق؛ تحط على الصخور بعض الطيور المرسومة ببراعة لافتة. وفي ما يتعلق بهذه المنمنمة، أكّد أحد الدارسين «أن مصوراً من مصوّري هذا المخطوط يتحدر من شيراز، كما يلوح ذلك من الملامح والصخور وبعض التفاصيل، التي غلبت عليها مسحة هراتية»[3].

توفي محمد جوكي سنة 1445 على إثر معاناة مع مرض عضال؛ وبعيد سنتين رحل والده شاه رُخ أيضاً. وقد استشرى الفساد في أرجاء الإمبراطورية التيمورية، بموت ألوغ بيك الابن الآخر لشاه رُخ، الذي

(1) Robinson Basil W., *The Shānāma of Muḥammad Jūkī, RAS. 239,* in Stuart Simmonds, Simon Digby (a cura di), *The Royal Asiatic Society: Its History and Treasures,* Brill, Leida - Londra 1979, pp. 95 - 102; Sims Eleanor, *The Illustrated Manuscripts of Firdausī's* Shāhnāma, cit., p. 52.

(2) ms. Morley 239.

(3) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., p. 8.

تولى الحكم على مدار سنتين. بعدها انقسمت العائلة التيمورية إلى قسمين، أحدهما استقر بهراة بموجب ما جرى من أحداث، والآخر اختار بلاد خراسان (الشمال الشرقي لإيران). وفي العام 1447 تم الاستيلاء على هراة من قبل ألوغ بيك الذي جلب فناني مدينة سمرقند.

سمرقند في أثناء النصف الأول من القرن الخامس عشر

كما ورد ذكر ذلك في العديد من المناسبات، أبدى أولوغ بيك، بعد وفاة تيمور والي سمرقند، شغفاً بعلوم الفلك: فقد ذاعت شهرة المرصد الفلكي الذي شُيِّد على أطراف المدينة سنة 1421. فضلاً عن إتمامه الألواح الفلكية -بما يشبه الكتاب البياني للعاملين في المرصد - المعروفة باسم الجدول الفلكي الغوركاني؛ وقد تضمنت إهداء إلى أولوغ بيك غوركان (لقب يثبت تحدره من العائلة التيمورية لجنكيز خان)، وهي الآن مودعة ضمن إحدى المجموعات الخاصة[1]. تستند هذه الألواح إلى مفهوم جغرافي مركزي عن الكون أعده بطليموس.

وبشكل عام، يعتبر مخطوط «كتاب صور الكواكب الثابتة» بمثابة الدليل لمرصد أولوغ بيك وقد توارى بعد مماته (وهو مؤلف لعبدالرحمان الصوفي؛ وبالنسبة إلى نسخة أخرى من المخطوط ذاته كانت بحوزة أولوغ بيك، انظر الفترة الأولى). تم ضبط الفترة التاريخية للمخطوط حوالي 1437، العام الذي أمر فيه ألوغ بإعداد نسخة جديدة من الكتاب لفائدة المرصد: وهي الآن محفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[2] وتحوي 74 منمنمة.

(1) Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection,* cit., pp. 67 - 69.

(2) ms. Ar. 5036; IA 1, 1981, figg. 442 - 443; Richard Francis, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XIe au XVIIe siècle,* cit., n. 42, con ill. a colori e bibl.

فمع ثلاثينيات القرن الخامس عشر، يُرجّح مقدم بعض الفنانين إلى سمرقند، كان قد هجر شق منهم هراة عقب وفاة بايسنقر سنة 1433؛ ومما هو ثابت أن أولوغ بيك قد جلب إلى سمرقند فناني هراة بعد أن استتب له الأمر، أي بعد العام 1447 الذي تولى فيه الحكم في أعقاب وفاة والده شاه رُخ.

ومما يعود إلى العام (1446 - 1447) لدينا نسخة من «الكنوز الخمسة» لنظامي مودعة في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول، تحوي ثناءً على أولوغ بيك (الورقة. 1ر)، بما يفيد انتسابها إلى مرسم في سمرقند كان ناشطا أثناء فترة حكم هذا الأخير. أعدّ المنمنمات المصوّر سلطان علي البواردي[1] مع تواجد بعض الشكوك التي تحوم حول الإنجاز: «فهي تشبه الرسوم الملونة أكثر منها المنمنمات»[2]. واعتماداً على المنهج المقارن توصل بعض الدارسين إلى إلحاق بعض المخطوطات الأخرى بسمرقند التابعة إلى ألوغ بيك وقتئذ، ومن جملتها صفحات من مخطوط للشاهنامة، يرجّح أنه ضائع[3].

هراة في منتصف القرن الخامس عشر

في أثناء فترة الاضطرابات التي شهدتها هراة إبان حكم أبي سعيد

(1) Stchoukine Ivan, *Sultan 'Alî al - Bâvardî, un peintre iranien inconnu du XVe siècle,* in «Syria», XLIV, 1967, pp. 401 - 408.

(2) Grube Ernst J., *La pittura dell' Islam, miniature persiane dal XII al XVI secolo,* Capitol, cit. p. 44.

(3) Robinson Basil W., *Part three, Persian and Pre - Mughal Indian Painting,* in Keir (1976, pp. 129 - 219), 1976, pp. 150 - 151; Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection,* cit., p. 70.

(1451 - 1469) اجتاح المدينة على مدى أشهر، خلال العام 1458، التركماني القراقويونلو شاه جيهان (المدرسة التركمانية)؛ ولاحقاً لبعض الوقت سنة 1470 التركماني الآغ قويونلو حسن قوصون (المدرسة التركمانية): تعزى لأحدهما، دون تأكد أيهما، عملية ترحيل رسامي مدرسة هراة إلى تبريز؛ فعلى مدى ثلاثة عقود بقي مرسم المدينة شبه متوقف تقريباً. وكيفما كان، استولى خلال العام 1470 السلطان التيموري حسين باي قره (1470 - 1506) على هراة مجدداً، مستهلاً بذلك فترة مزدهرة شملت الإنتاج الفني منذ منتصف القرن الخامس عشر.

ونطالع في «مذكرات» المغولي بابر (المدرسة الهندية، الفترة المغولية)، الذي يعود نسبه إلى التيموريين أيضاً:

ليس هناك في الكون بأسره مدينة تضاهي هراة تحت حكم السلطان حسين ميرزا [باي قره]، فبفضل تنظيماته وجهوده زاد المدينة بهاء وحسناً[1].

فقد تابع سير أشغال محل هام في نسخ المصنفات وتصويرها ولّى أمره مولانا ميرك نقاش؛ وقد كان من تلاميذ مدرسة حسين باي قره ذائع الصيت بهزاد، الذي عمل أيضاً لفائدة ابن السلطان بديع الزمان. ونعرف مصوّرين آخرين يعودون إلى هذه الحقبة، مثل المسمى شاه مظفر (ابن الرسام منصور، الذي عمل لفائدة أبي سعيد) وقاسم ابن علي. كما نجد شخصية معتبرة انضمت إلى بلاط حسين باي قره، المير علي شير الهروي، كان من المقرّبين حينها وارتقى إلى مقام وزير وشغل نائب

(1) Beveridge, Annette Susannah (trad. a cura di), Zahiruddin Muhammad Babur, *Baburnama*, Sangemeel Publications, Lahore 1979 (la ed. Londra 1922), p. 300.

السلطان: وقد كان يملك محلا للتصوير ولّى شأنه الرسام حاجي محمد.

تناهت إلينا معلومات بشأن ميرك النقاش عبر روايتين[1]: الأولى أوردها الكاتب ميرزا محمد حيدر (الذي عاش بين 1500 و1551، وقد زار هراة فترة شبابه وصاغ روايته اعتماداً على سير آخرين)؛ والثانية منسوبة إلى خواندمير (المولود في هراة قرابة العام 1475، وقد توفي سنة 1535 أو 1537 في بلاط المغولي همايون في أغرا.

كان معلّم بهزاد أبرز وجوه تلك الحقبة، وقد فاقت رسومه الأصلية رسوم بهزاد إتقانا لما ميز صاحبها من براعة قلّ ما ضاهتها أعمال تلميذه[2].

ولم نعثر على من يضاهيه في فن الرسم والتوشية بالذهب، كما كان علماً بارزاً أيضاً في فن الخط[3].

غطّت أعمال كمال الدين بهزاد[4] الفترة الممتدة بين 1480 و1535 - 1536 تقريباً، وتوفي عن عمر يناهز الخامسة والسبعين. وبعد أن عمل في بلاط هراة انتقل إلى العمل في تبريز التابعة للصفويين. عاش يتيماً

(1) Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection*, cit., pp. 110 - 111.

(2) Arnold Thomas W., *Mīrzā Muhammad Haydar Dughlāt on the Herāt School of Painters*, cit., p. 190.

(3) Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, cit., p. 139.

(4) Ettinghausen Richard, *Bihzād, Kamāl al - Dīn*, in «EI2», I, 1960, pp. 1211 - 1214; Pinder - Wilson Ralph, *Bihzād, Kamāl al - Dīn*, in «EUA», II, 1958, coli. 600 - 604; Lentz Thomas W., *Changing Worlds: Bihzad and the New Painting*, in Canby (1990, pp. 39 - 54) , 1990; Soucek Priscilla P., *Behzād, Kamāl - al - Dīn*, in «Encyclopredia Iranica», Routledge & Kegan Paul, Londra - New York, IV, 1990, pp. 114 - 116; Bahari Ebadollah, *Bihzad, Master of Persian Painting*, I.B. Tauri» Publishers, Londra - New York 1996.

في كفالة معلمه ميرك النقاش. وتورد ثلاثة مصادر رئيسية أخباراً بشأن الفنان وبشأن أعماله للبلاط: «لطائف نامه» لفخري سلطان محمد -وهو مخطوط مودع في المكتبة البريطانية في لندن[1] ويتطابق مع الترجمة الفارسية المنجزة خلال (1520 - 1521) لمؤلّف الهروي الذي سبق ذكره - ونصين للمؤرخ الفارسي خواندمير: «دستور الوزراء» سنة 1522 الذي يضمّ مقدمة لجرد من التصاوير أتمها بهزاد وذكراً لقرار تولّيه شأن المكتبة الصفوية[2]، و«حبيب السير في أخبار أفراد البشر» وهو يتضمّن أربع سير لأربعة رسامين[3]. نطالع في المؤلف الأخير:

يورد المعلم كمال الدين بهزاد أشكالاً فنية رائعة ونادرة؛ حيث يضاهي فن الرسم لديه مرقاش ماني [راجع المقدمة]، وقد حجبت أعماله ذكرى من سبقه من مصوري العالم، فقد كانت براعة أنامله معجزة أحالت إلى النسيان منجزات سائر المصورين من بني آدم. بضربة من مرقاشه ينفث الحياة في من لا حياة فيه[4].

هكذا يعزي سائر الدارسين لبهزاد معظم المنمنمات التي تحمل توقيع المعلم (انظر رسم الغلاف). ومن بين الأعمال التي حازت

---

(1) ms. Add. 7669.

(2) Qazwini Mirza Muhammad, Bouvat L., *Deux documents inédits relatifs à Behzād*, in «Revue du Monde Musulman», XXVI, 1914, pp. 146 - 161; Gabrieli Francesco, *Il decreto di nomina di Bihzād a direttore della Biblioteca di Shāh Ismāʿīl*, in «Rivista di Studi Orientali», XVI, 1936, pp. 123 - 125.

(3) Khvāndamir, *Ḥabīb as - siyar*, Bombay 1857, III, pp. 342 - 350; trad. Inglese in Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, cit., pp. 139 - 140.

(4) Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, cit., p. 140.

إجماعا حول نسبتها إلى المعلم الأكبر، نذكر الرسوم الأربعة الموقعة من مخطوط «البوستان» (القرن الثالث عشر)، التي أنجزها حسين باي قره في يونيو من العام 1488، وهي اليوم مودعة بمكتبة القاهرة[1]؛ وبالخصوص «الكنوز الخمسة» الرائعة لنظامي التي نسخت إلى ميرزا علي الفارسي (أحد قادة الجند المقربين من حسين باي قره) سنة (1494 – 1495)، والمودعة بالمكتبة البريطانية في لندن[2]. كان هذا المخطوط من جملة نفائس المكتبة السلطانية المغولية، وقد أورد الشاه جهان (1605 – 1627) على حاشيته، أن المنمنمات الستّ عشرة هي من أعمال بهزاد[3]. وقد انتقيتُ من هذا المخطوط منمنمة تعرض مشهد متميزا (الورقة. 27ف، الصورة: 41): يصور الخليفة العباسي هارون الرشيد (786 – 809) في الحمام. وكما نلاحظ يظهر كافة الأفراد المدرَجين في الرسم منهمِكين في خدمة الخليفة، حتى الخادم المكلف بنشر الفوط في الأعلى، على حبل الغسيل، وتشكل أثواب الخليفة التي يعلوها التاج في الخلوة معرضاً جميلاً بحالها. وإن يكن استعمال الألوان البراقة غالباً على مساحة واسعة من الرسم، فإن اللونين الأزرق والأزوردي هما الغالبان على سائر الأقمشة، بما يضفي طابعا غير معهود، وبما يساهم في إثراء النسيج الروائي الذي يعبر عنه الرسم.

فقد توَاصَل الطابع المميز لبهزاد إلى حدود عهد بايسنقر. وفي المنمنمات العائدة إلى مدرسته نرصد مشاهد فاتنة، حيث يطغى على

---

(1) ms. Adab fārsi 908; Prentice Verna, *The Illustration of Sa'dī's Poetry in 15th Century Herat*, cit.

(2) ms. Or. 6810.

(3) Arnold Thomas W., *The Nizami Manuscript Illuminated by Bihzad, Mirak, and Qasim 'Ali* [...] *in the British Museum*, Vienna 1926.

التصاوير طابع الرقة والدقة، فضلاً عن العناية الفائقة بالتفاصيل. وعلى مستوى شامل ومن أعلى فهو يؤثر الألوان البراقة والمفعمة بالضوء، بغرض إضفاء طابع خلاب على الرسم. الإبداع المتميز في هذا المنعطف الأخير من القرن الرابع عشر - الذي يعود الفضل فيه إلى بهزاد - هو التحرر وبشكل متدرج من الطراز الفني السالف: حيث تظهر حركة الشخصيات المصوَّرة أكثر واقعية، فضلاً عن أن ملامح الوجوه تبدو جد معبرة.

كما نجد بهزاد في تبريز الصفوية، حيث المدرسة التي اضطلع بشأنها قد صاغت وطوّرت إنجازات جماعية في الرسم يصعب أن نميز فيها يد رسام بعينه: إذ يسهر على إتمام المنمنمة الواحدة جمع من الفنانين، يتكفل أثناءه بهزاد بتحديد عناصر المشهد العام ليتولى التلاميذ إتمام الرسم.

وعن المصور قاسم علي لدينا مجددا بعض الإشارات لمحمد حيدر:

«فهو مصور معني برسم ملامح الوجوه. وهو تلميذ من تلامذة بهزاد. أعماله شديدة الشبه بأعمال معلّمه، غير أن التملي في أسلوبه يكشف أن أعمال قاسم علي لا ترتقي من حيث الدقة إلى براعة أعمال بهزاد، فالرسوم المنسوبة إليه فيها شيء من التباين»[1].

بالمقابل نجد دراسات كثيرة حول مدرسة التصوير التيمورية في هراة خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر، منشور جلّها خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة[2].

---

(1) Arnold Thomas W., *Mirzā Muhammad Haydar Dughlāt on the Herāt School of Painters*, cit., p. 190.

(2) Lukens Swietochowski Marie, *The School of Heart from 1450 to 1506*, in «ABCA» (1979, pp. 179 - 214); Lentz Thomas W., Lowry Glenn D. (a cura di), Catalogo della mostra *Timur and the Princely* =

سمرقند في منتصف القرن الخامس عشر

إبان النصف الثاني من القرن الخامس عشر، غداة وفاة ألوغ بيك سنة 1449، استمر قسمٌ من العائلة التيمورية في الحكم في سمرقند، أي في أوزبكستان. وقبل وصول الشيبانيين سنة 1500، تابع مرسم سمرقند أشغاله في تصنيف المخطوطات، التي حافظت من جانب، على طابع النصف الأول من القرن - أقل مهارة وحرفية من نظيرتها في هراة، وبملامح وجوه متميزة - ومن جانب آخر، تميزت عن سالفتها بانتقاء المواضيع غير المعهودة[1]. ثمة أربعة مخطوطات للشاهنامة[2] - حيث تقدم التصاوير لمحة جلية عن هذه الفترة - لا تتضمن تواريخ محددة، مع ذلك تم ضبط فترة إنجازها بين الربع الثالث من القرن والعام 1490؛ نلحظ في المنمنمات المتواجدة في المكتبة البريطانية في لندن وفي مكتبة الملك في طهران تقليداً «غير موفق» للطابع المميز لمدرسة هراة. واعتماداً على ما حصل في مطلع القرن السادس عشر في بخارى الشيبانية، من وصول أعداد هائلة من المصورين قدموا من هراة بعد انهيار الإمبراطورية التيمورية، يمكن نعت الطراز الفني لسمرقند، في هذه الفترة، كما يقترح الدارس اللامع روبنسون بازيل، بأنه «طراز ما قبل بخارى»[3].

= *Vision: Persian Art and Culture in Fifteenth Century,* cit; Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection,* cit., pp. 85 - 125.

(1) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting,* cit., p. 51.

(2) إحداها محفوظة في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول؛ والثانية في معهد الدراسات الاستشراقية في سان بطرسبورغ؛ والثالثة ما زالت في المكتبة البريطانية في لندن؛ والأخيرة مودعة في مكتبة الملك في طهران.

(3) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting,* cit., p. 55.

المدرسة التركمانية

تشير كلمة «تركمان» إلى فرعين متميزين يعود كلاهما إلى العائلة نفسها: القره قويونلو (وتعني حرفيا «المتحدرون من الخروف الأسود»)، والآغ قويونلو (وتعني «المتحدرون من الخروف الأبيض»).

ويشمل الفرع الأول (1380 – 1468) الشعوب التركمانية المدفوعة باتجاه الشرق جراء الغزو المغولي: زحفوا من بحيرتي أرومية وفان حتى بلوغهم مشارف الأراضي الإيرانية الواقعة في الشمال الغربي، في أذربيجان؛ القره يوسف (1389 – 1420) ابن القره محمد، أحد القادة العسكريين لدى الجلائري السلطان أحمد، هاجم تبريز التي أبت الإذعان رسميا للتيموريين، ولم يتسنّ ذلك سوى لاحقاً. بعد وفاة التيموري شاه رُخ (1447) انتزع القره قويونلو جهانشاه (1438 – 1468) من التيموريين أراضيَ شاسعةً، فاستولى على بغداد وأصفهان وشيراز وكرمان –نذكر أن استيلاءه على هراة طال عدة أشهر – وأيضاً عمان، في شبه الجزيرة العربية. وقد كان مماته، وبالتالي نهاية الأسرة الحاكمة، جراء سعيه الطائش للاستيلاء على أراضي الآغ قويونلو، الفرع التركماني الآخر، فقد انهزم قائده حسن قوصون (1453 – 1478)، خلال العام 1467م.

مثلت ديار بكر مركز السلطة للآغ قويونلو (1453 – 1478م)، وهي تابعة في الوقت الحالي إلى تركيا. تعود والدة القره عثمان (1378 – 1435)، مؤسّسة العائلة الحاكمة، إلى السلالة الكومنينية كما أن ابنها تزوج من أميرة بيزنطية أيضاً، فضَمِن بذلك، ولمدة طويلة، تحالفاً متيناً بين هذه الأسرة الحاكمة وبيزنطة. وفي أعقاب هزيمة القره قويونلو، غزا الأراضي الواقعة بين خراسان والعراق والخليج العربي، منتهزاً أخطاء التيموري أبي سعيد، كبير سلاطين الآغ قويونلو الملقب بحسن قوصون. وقد كانت تربط الغربيين، وبالخصوص حكام البندقية، علاقات

دبلوماسية جيدة بحسن قوصون، أمدوه بالسلاح والعتاد لمحاربة العدو العثماني المشترك[1]. أتت هزيمة السلطان الوند (1498 - 1504)، خلال العام 1501 جراء صعود الأسرة الصفوية، بعد أن طويت صفحة السلطة التركمانية.

ويناهز عدد المخطوطات المصوَّرة التي صُنّفت لفائدة القره قويونلو والآغ قويونلو ثلاثين مخطوطا، وقد أعدّت على نفقة الأميرين بير بوداق وخليل، مع ذلك لم تحز تلك الرعاية الأدبية التركمانية اعترافاً سوى في الخمس وثلاثين سنة أو الأربعين سنة الأخيرة؛ ويعود الفضل في ذلك إلى باحث إنجليزي[2].

وفي إيران في المنطقة الشمالية الغربية كانت السنوات العشر المتراوحة بين 1410 و1420، التي احتل أثناءها القره يوسف مدينة تبريز،

---

(1) بحوزتنا إفادات مفصّلة أوردتها تقارير لشخصيات دبلوماسية وغير دبلوماسية مثل كاترينو زينو، البندقي الذي تولى مهمة دبلوماسية في بلاط حسن قوصون بين العام 1471 و1473. «تعليقات بشأن الرحلة إلى بلاد فارس والحروب الفارسية للرحالة كاترينو زينو، لدى جوفاني ماريا راموزيو، المجلد الثاني من كتاب الرحلات البحرية. وقد جُمعت من قِبل ماريا جوفاني باتيستا راموزيو [...] وهي تضم «تاريخ أحداث التتار ومختلف وقائع ملوكهم»، منشورات جونتي، البندقية 1583، 2. بدأ جوسافات بربارو مشواره الدبلوماسي سفيرا للبندقية لدى حسن قوصون سنة 1473؛ والتحق به أمبرجيو كونتاريني في أصفهان سنة 1474 الذي عزل في العام الموالي من قِبل الآغ قويونلو، في حين بقي بربارو في تبريز حتى رحيل السلطان «رحلة السفيرين بربارو وكونتريني إلى بلاد فارس»، إعداد ل. لوكهارت، ر. موروتسو، وم. ف. تيبولو، مؤسسة الطباعة الرسمية، روما 1973. جوفاني ماريا أنجيليلو، رحّالة من فينيتو ومدون نص: «رواية حسن قوصون» (سيرة مختصرة) لدى جوفاني ماريا راموزيو.

(2) Robinson Basil W., *The Turkman School to 1503*, in «ABCA» (1979, pp. 215 - 247); Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit.

حاسمةً في نشأة وتطور الرسم التركماني. يعود مخطوط «مهر ومشتري» المنسوخ من قبل جعفر التبريزي (وهو قصة مقتبسة عن «خسرو وشيرين» لنظامي) إلى تاريخ 1419 لصاحبه عصّار التبريزي (القرن الرابع عشر). يحوي المخطوط خمس منمنمات أنجزت على طراز فني حديث النشأة اتسم بـ«طابع تجاري»[1]. وتأتي مواضيع المنمنمات المنجزة في هذا المخطوط متشابهة، ستتناولها بالدراسة لاحقاً، فهي منمنمات تُصنَّف ضمن الطابع السائد في كلّ من هراة وشيراز التيموريتين اللتين انكبتا على إنجاز منمنمات أخرى أيضاً، وهي ظاهرة متفردة في المنمنمات الفارسية. نجد هذا الطابع «المختلط» في سلسلة من المخطوطات أكثرها قدما يعود إلى العام 1441 (أنطولوجيا مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[2])، ويعود أحدثها إلى العام 1457 (شاهنامة من مجموعة الأمير صدر الدين آغا خان في سويسرا)[3]. وحين بدت هذه الظاهرة جلية لأحد الدارسين، أدرك في التو أن هذا الطابع «المختلط» عائد إلى مدرسة تركمانية، يعود تاريخها إلى حقبة القره قويونلو[4]. ولسوء الحظ، يصعب تحديد مكانها في الوقت الحالي: سواء المدينة أو المدن التي يُرجَّح أنها تعود إليها، وهي تبريز وشيراز وبغداد ويزد، كما يظهر في الأفق إضافة مكان آخر أيضاً (انظر لاحقاً تحت عنوان شيراز).

يجدر إيلاء هذا الطراز الفني المنعوت بـ«الطابع التجاري» شيئاً من الاهتمام بغرض توضيح أن النعت «تجاري» لا يستبطن تحقيرا، لكن

(1) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., p. 23.

(2) ms. Revan 1976.

(3) Robinson Basil W., *The Turkman School to 1503*, cit., pp. 216 - 217; Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., pp. 22

(4) Ivi, pp. 22 - 23.

لمجرد الإشارة إلى طراز مبسّط، تولّد بمقتضى الحاجة إلى «منتوج يلبي رغبة واسعة في أوساط العامة» لمخطوطات تتضمن أعمال شعراء كلاسيكيين. وبتعبير آخر، فضلاً عن المحلات الخاصة التي تعمل بتوجيه من حكام أو أمراء من الأسرة التيمورية، إبان السنوات الأولى من القرن الخامس عشر، تم إنشاء سلسلة من المحلات، سهر عليها أفراد، بغرض توفير منتوج من المخطوطات موجه إلى عامة الناس، وبالتالي كانت منتجة وفق المعايير التجارية(1).

وعلى اعتبار أن موضع ناسخ المخطوط الأول، المنجَز وفق هذا الطراز والذي حُدّد بدقة -مخطوط «مهر ومشتري» الذي يعود إلى العام 1419 الذي سبق ذكره - هو تبريز، بفعل ان أذربيجان، واقعة في المنطقة الشمالية الغربية لإيران، أي المنطقة التي ساد فيها الطابع التيموري في الرسم وحيث إثباتات القره قويونلو قوية في مطلع القرن.

يجوز افتراض أن الطراز كان إيراني المنشأ، وقد ظهر في المنطقة الشمالية الغربية، ثم جرى ضمه إلى مختلف الأصناف المعروفة لدى التركمان أنفسهم إبان فترة بسط نفوذهم باتجاه المشرق(2).

وللتذكير فإن أحد الرسامين الذي غدا علما بارزا في هذه الصناعة المسمى فرحات، غالبا ما ورد اسمه في الكثير من المنمنمات في مخطوط «خورنامه» العائد إلى العام 1476. والنسخة التي بلغتنا من هذا العمل، وهي لابن حسام والتي يرجح أنها الأقدم، دُوِّنت خلال (1426 - 1427)(3)،

---

(1) Robinson Basil W., *The Turkman School to 1503*, cit., p. 243.

(2) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., p. 23.

(3) Calasso Giovanna, *Un'epopea musulmana di epoca timuride, il Xavar - namè di Eben Hosam*, in 'Memoria dell'accademia nazionale dei lincei', Roma 8a S., 23, 1979, pp. 381 - 540.

وتتوزع اليوم بين عدة مجموعات[1]. ووفق هذا الطراز نجد شاهنامة تعود إلى العام 1448 محفوظة في مكتبة شيستر بيتي في دبلن[2].

كنا قد أشرنا في ما سبق إلى صعوبة نسبة كلا الطرازين التجاري والمختلط (هراة الطابع التيموري + شيراز الطابع التيموري + «التجاري»). كما أن هناك صعوبة لا يستهان بها أيضاً مع جملة من المجلدات الصغيرة المنتقاة بإحكام، وهي مؤرخة بين العام 1468 والعام 1478 [3]؛ تصور إحدى المنمنمات المرجّح انتسابها إلى الربع الثالث من القرن الخامس عشر قصيدة مجنون ليلى[4] الواردة في مخطوط من مخطوطات «الكنوز الخمسة» لنظامي، وهي تنتمي إلى مجموعة فيفر في باريس وموجودة في الوقت الحالي في رواق ساكلر في واشنطن[5]؛ وقد أُنجز أحد كتب «الشاهنامة» في مجلدين، لفائدة السلطان علي ميرزا (يرجح أنه حاكم جيلان المطلّة على بحر قزوين) سنة 1494، وهو يحوي قرابة 350 منمنمة من الحجم الكبير، والجزء الأوفر منها محفوظ في

(1) Grube Ernst J., *Miniature islamiche dal XIII al XIX secolo da collezioni americane*. cit., pp. 64 - 65.

(2) Robinson Basil W., *The Turkman School to 1503*, cit., p. 244.

(3) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., pp. 34 - 35.

(4) «مجنون ليلى» هي القصيدة الثالثة ضمن «الكنوز الخمسة» لنظامي، وهي تروي قصة عاشقين من الجزيرة العربية من قبيلتين غريمتين. توجد ترجمة إيطالية حديثة لهذا العمل من إعداد جوفانا كالاسو:

Calasso Giovanna: *Neẓāmī, Leylā e Majnūn*, Adelphi, Milano 1985.

(5) Lowry Glenn D., Nemazee Susan, *A Jeweler's Eye. Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, Smithsonian Institution - University of Washington Press, Washington D.C. - Seattle - Londra 1988, pp. 144 - 149.

إسطمبول في متحف الفنون التركية والإسلامية[1] وفي متحف الجامعة[2].

نتابع الآن الأعمال التي يُرجّح، وعلى وجه الدقة، انتسابها إلى ثلاثة مراكز أساسية للمنتوج التركماني.

تبريز

كنا قد توقفنا في العديد من المناسبات عند حلول القره قويونلو بتبريز بدءا من العام 1410. ومنذ ذلك التاريخ توالى بسط نفوذهم على المدينة بلا هوادة، وبالفعل عقب «استيلاء» التيموريين على تبريز من طرف بايسنقر، الذي انتزعها من السلطان القره يوسف سنة 1420، هجرها الحاكم التيموري شاه رُخ بعد زمن يسير من بسط سلطانه عليها. تابع نجلا القره يوسف، إسكندر ثم لاحقاً جاهنشاه، منذ العام 1436، حكم تبريز لفائدة شاه رُخ. وخلال العام 1467، استولى حسن قوصون (1453 - 1478) على الأراضي الواقعة تحت سلطان القره قويونلو واختار تبريز عاصمة لحكمه.

بحوزتنا مخطوط وحيد، الجزء الأخير من «الكنوز الخمسة» لنظامي، مهدى إلى حسن قوصون أُنجز بأمر من الابن خليل (انظر لاحقاً تحت عنوان تبريز).

وبرحيل القائد الكبير الآغ قويونلو اعتلى العرش الابن الأكبر خليل قرابة ستة أشهر فقط، سنة 1478؛ وخلال العام نفسه استولى الابن الأصغر يعقوب (1478 - 1490) على العرش بعد مقتل أخيه.

---

(1) I vol., ms. 1978.

(2) II vol., ms.Yildiz 7954/310; Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., pp. 38, 43; Beach Milo Cleveland, scheda n. 47, in *Art et Culture vers 1492 (Exposition Universelle Séville 1992)*, Siviglia 1992, p. 134.

وقد تبقّى مخطوط وحيد بعنوان «الديوان» لأمير هدايت الله، مما أنجز لفائدة خليل. صيغ بالتركية الأذرية (لغة أذربيجان)، ويحمل تاريخ 1478، وهو مودع في مكتبة شيستر بيتي في دبلن[1]. وتحوم شكوك كثيرة حول انتساب هذا المخطوط إلى تبريز أو إلى غيرها من المدن: وهو ينتمي إلى مجموعة النصوص الصغيرة المنجزة بشكل متقن والتي تحوم شكوك حول مصدرها وهو ما سنتناوله بالدراسة لاحقاً.

لقد اتخذ يعقوب تبريز مقرا لسلطانه، وتحت رعايته تطورت مدرسة تصوير باهرة. أَنجزَت له سنة 1481 عملاً من «الكنوز الخمسة» لنظامي[2]، لا يزال يُحتَفَظ بتسع عشرة منمنمة منه في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[3]، وثلاث في مجموعة كاير في لندن[4]. تتوارى قصة طويلة ومتداخلة وراء إنجاز هذا المخطوط، نقدّر أنها تعني القارئ. إذ نعرف ان المخطوط قد أنجز لفائدة الأمير التيموري بابر ابن بايسنقر حاكم هراة، المعروف بولعه بالفنون والآداب، ومع رحيله سنة 1457 كان العمل حينها قيد الإنجاز. في العام الموالي وبعد نهب القره قويونلو هراة بات المخطوط في حوزة بير بوداق؛ وقد استأنف إنجازه الآغ قويونلو خليل بدءا من العام 1476، وبرحيله تم إتمامه من قبل يعقوب. لكن قصة المخطوط لم تنته عند هذا الحد، فقد بلغ إلى يدي إسماعيل الصفوي (1501 – 1524) الذي أضاف إليه إحدى عشرة منمنمة يتيسر

(1) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., pp. 34 - 35.

(2) Stchoukine Ivan, *Les peintures turcomanes et* ṣafavies *d'une* Khamseh *de Niẓâmî, achevée à Tabriz en 886/1481*, in «Arts Asiatiques», XIV, 1966, pp. 1 - 16.

(3) ms. Hazine 762.

(4) Robinson Basil W., *Part three, Persian and Pre - Mughal Indian Painting*, cit., pp. 178 - 179.

التعرف في بعضها على الأعمال الأولى للرسام الشهير سلطان محمد (انظر المدرسة الصفوية، تبريز). الإحدى عشرة منمنمة التي تعود إلى العهد التركماني من إنجاز الرسامين شيخي ودرويش محمد. إذ تبقى مناظر الخضرة الفائقة الجمال الخاصية المميزة لتلك الرسوم، لكن وبدون شك ألوانها المبهرة[1].

بموت يعقوب سنة 1490، انهارت السلطة التركمانية، نتابع في مرحلة أولى ما جرى في شيراز، الحاضنة الأهم لتلك المدرسة.

شيراز

خلال العام 1453، تمكن القره قويونلو جهانشاه (1438 - 1467) من بسط نفوذه على شيراز، ثم ولّى ابنه بير بوداق شأن المدينة سنة 1456.

كان بوداق مولعاً بالآداب والفنون، ويعود إليه الفضل في إنشاء الطابع «المختلط». ومن المخطوطات المهداة إليه، والتي أنجزت فترة حكم شيراز، تبقّى لنا مخطوط وحيد مصوَّر، متواضع القيمة من «الكنوز الخمسة» لنظامي وهو مودع في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[2]، يعود إلى فترة توليه الحكم في شيراز، أي بين العام 1456 والعام 1460 [3]. ويُرجَّح تصنيف مخطوط له في شيراز، يكتنفه شيء من الغموض تبقّى لنا منه نصف الغلاف وهو محفوظ ضمن مجموعة خاصة: يصور

---

(1) Robinson Basil W., *Part three, Persian and Pre - Mughal Indian Painting*, cit., tav. 20; Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, cit., tavv. 71 - 72; Blair Sheila S., Bloom Jonathan M., *The Art and Architecture of Islam 1250 - 1800*, cit., fig. 95.

(2) ms. Hazine 753.

(3) Robinson Basil W., *The Turkman School to 1503*, cit., pp. 216; Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., p. 29.

مشهد بلاط الحكم، شبيه ببير بوداق؛ حيث يماثل الرسم في مجمله، فضلاً عن العديد من التفاصيل، الرسوم الشائعة في شيراز التي تعود إلى أربعينيات القرن وربما إلى الفترة السابقة أيضاً[1].

كنا أثناء تناولنا مسألة صعوبة نسبة بعض أعمال المدرسة التركمانية، قد توقفنا عند خصائص الطابع المسمى بـ«المختلط»: فمن بين المخطوطات التي لا تتضمن تاريخاً مضبوطاً، والتي يمكن ضمها إلى هذه المجموعة، ثمة عملٌ ملحقٌ بالسنوات الخمسين الأخيرة من تاريخ شيراز تحت حكم بير بوداق[2]. يتعلق الأمر بنص «كليلة ودمنة» لنصر الله محفوظ في مكتبة غولستان في طهران[3]؛ ويبدو أن الفنان الذي صوّر منمنمات هذا المخطوط هو المنجز لتصاوير أخرى تعود إلى الفترة ذاتها وقد أُنجزت وفق الطراز نفسه[4].

ففي سنة 1460 في أعقاب اندلاع انتفاضة، تم «إبعاد» بير بوداق إلى بغداد من قبل والده جاهنشاه؛ ويُرجّح أنه كان السبب الرئيس الذي حال دون إتمام المصنَّف الثالث مما يسمى «الكنوز الخمسة»، والذي يعود تاريخ القصائد الثلاث الأولى منه إلى العام 1461 ومن المرجح إتمامها في شيراز، في حين تم إنهاء الرسمين الأخيرين من قبل القره قويونلو خليل (مكتبة طوب قابو سراي إسطمبول)[5].

نعرف ما حدث خلال العام 1467 باستيلاء الآغ قويونلو حسن

(1) Robinson Basil W., *The Turkman School to 1503*, p. 29, fig. 11.

(2) Ivi, p. 29, fig. 11.

(3) Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., pp. 386 - 387.

(4) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., pp. 23 - 26, con ill.

(5) ms. Hazine 761.

قوصون على السلطة في إيران بعد إبعاد القره قويونلو. وقد أوفد حسن قوصون ابنه البكر الأمير الشاب خليل والياً على شيراز سنة 1471؛ الذي استمرت ولايته حتى العام 1478، السنة التي توفي فيها والده والفترة القصيرة لحكمه. وقد كان ولعه بالآداب والفنون معروفا: حيث أُنجزت لفائدته العديد من المخطوطات، أعدَّ جزء منها على شرف والده. نذكر من بينها الجزء الثاني، أو بالأحرى القسمين الأخيرين من «الكنوز الخمسة» لنظامي وهو ما شرع بير بوداق في إنجازه: وتحمل الأعمال تاريخ 1476 وتتضمن عبارة «إلى حسن قوصون وبأمر من خليل». كما تتجاوز المنمنمات الخمس التي تعود إلى هذه الفترة الطابع المنعوت بـ«التجاري» لشيراز، والمصنّف بـ«الداكن» من قبل الدارسين الأتراك[1]. وقد تم اختلاق هذا الطراز في شيراز بين 1470 و1490: وهو يتميز بتدرجه الناعم في استعمال الألوان مقارنة بما يرد في الأعمال «التجارية»، فضلاً عن طابعه اللين والحيوي، الذي عادة ما يكون المشهد فيه عبارة عن لوحة تطلّ عبر نافذة.

بغداد

بتتبع الأحداث التاريخية التي تعود إلى تبريز، والتي لعب فيها الآغ قويونلو الأواخر والآغ قويونلو الأوائل أدوارا بالغة الأهمية، لن تبقى سوى إضافة أن والي بغداد بير بوداق، بعد أن ولاه والده شأن المدينة سنة 1460، قد بقي على رأس السلطة حتى 1465 - 1466، أي إلى حين وفاته أثناء حصار المدينة من قبل والده نفسه جاهنشاه، في أعقاب تمرد قام به للمرة الثانية على التوالي. ونعرف أيضاً أن مقتل جاهنشاه قد حصل من قبل حسن قوصون سنة 1467.

---

(1) Ivi, p. 34.

ومن أبرز المخطوطات التي أُنجزت برعاية بير بوداق في بغداد، على الطراز التركماني المماثل للطراز التيموري في هراة - يبدو أنه يمثل الصلة بين بايسنقر ومحمد جوكي واللاحق حسين باي قره - مصنف «الكنوز الخمسة» للأمير خسرو الذي يحمل تاريخ 1463 وهو مودع في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[1]؛ ومصنف «الكنوز الخمسة» لجمالي، بتاريخ 1465 وهو مودع بمكتب الهند في مكتبة لندن[2]. وبما لا يتسرب إليه الشك تعزى منمنمات هذا المخطوط إلى جملة من الرسامين؛ خصوصاً منها تلك الواردة في المخطوط الأول، التي لا تحيد كثيراً عن أسلوب بهزاد في موفى القرن الخامس عشر؛ ولسوء الحظ تلك التي تعود إلى المخطوط الثاني، والتي جرى ترميمها في مطلع القرن العشرين، أُسدلت فوقها عبثاً شبكة لاصقة من القماش[3].

المدرسة الشيبانية في بخارى

يتحدر الشيبانيون (1500 - 1598م) من المغول، من نسل جوكي، الابن الأكبر لجنكيز خان، وبشكل مدقق من شيبان أصغر الأبناء جاءت التسمية. بوصولهم جيحون على ضفاف النهر استقر الشيبانيون وعُرفوا باسم «الأوزبيك»، أوائل متساكني المنطقة المعروفة اليوم بأوزباكستان: حدث في العام 1500 أن انتزع محمد الشيباني (1500 - 1510) منطقة

---

(1) ms. Revan 1021.

(2) ms. Ethé 1284; Orsatti Paola, *The* Ḫamsah *«Quintet» by Ğamālī: Reply to* Niẓāmī *between the Timurids and the Qarā - Qoyunlu*, in Michele Bernardini (a cura di), *La civiltà timuride come fenomeno internazionale*, 2 voll. monografici di «Oriente Moderno», LXXVI, 1996, II, pp. 385 - 413.

(3) Robinson Basil W., *Fifteenth - century Persian Painting*, cit., pp. 31, 32.

نهر جيحون من آخر السلاطين التيموريين؛ كانت عاصمتهم بخارى؛ وهم على مذهب أهل السنة، ما جعلهم في خصومة دائمة مع الصفويين الشيعة، الذين حكموا بلاد فارس.

وخلال العام 1507 استولى محمد الشيباني على هراة، لكن بعد ثلاث سنوات من بسط نفوذه، سقطت هراة وكافة بلاد خراسان في أيدي الصفويين. ويُرجَّح أن الفنانين العاملين حتى فترة السيطرة التيمورية لم يقع ترحيلهم من قبل الشيباني، وبالتالي عثر الصفوي إسماعيل على عدد كبير منهم - ممن لم يفروا - لحظة دخوله المدينة غازياً.

ولا يزال النقاش دائراً بين الدارسين بشأن حلول بهزاد ببخارى. وبأي حال، يبدو من الثابت تواجد تقليد محلي في صنع المخطوطات المصوَّرة حتى مطلع القرن السادس عشر، كما يبيّن ذلك مخطوط «فتحنامه» للشيباني الذي أعده محمد شادي، والذي يُنسب إلى بخارى خلال سنوات (1510 - 1520)، والمحفوظ في الوقت الحالي في مكتبة المعهد الشرقي في طشقند[1]. حيث عدد المنمنمات التي تروي الأحداث المتعلقة بالشيباني سبع، ويبدو جلياً من إحداها مشاركة كوكبة من الفنانين في عملية الإنجاز، يُرجَّح أن كافتهم أصيلي المنطقة، وفق ما تذهب إليه إحدى الدارسات[2]؛ حيث تهيمن على بناء الرسم المحاور العمودية والأفقية وتتيسر مشاهدة مكونات شكلية مبسّطة. وقد تمت مقارنة خاصيات رسم «فتحنامه» مع ما يرد في «ظفرنامه» لبهزاد[3].

---

(1) . ms. 5369.

(2) Mukhtarovna Ashrafi - Aini Mukaddema, *The School of Bukhara to c. 1550*, in «ABCA» (1979, p. 250).

(3) أُنجز هذا المخطوط في هراة إلى حسين باي قره (انظر المدرسة التيمورية، هراة النصف الثاني من القرن الخامس عشر)، ويُرجَّح انتسابه إلى بهزاد، غير أن تاريخ إعداد المنمنمة تحوم شكوك حوله. =

كما ثمة مخطوطات أخرى[1] أُنجزت خلال العام نفسه وفي المحل ذاته: في أحدها – مودع في فيينا – يمكن معاينة بعض الخصائص العائدة إلى الطراز الفني الشيرازي في النصف الثاني من القرن الخامس عشر[2]. ولدينا بحوزتنا رسمٌ للشيباني أنجز خلال (1510 - 1520)، وهو موجود في متحف متروبوليتان في نيويورك[3]: يُنسب إنجازه إلى بهزاد ويرجح أن يكون نسخة من عمل أصلي.

مع السنوات اللاحقة تم تشييد العديد من المكتبات، كما تشكل مجلس ضم طائفة من الشعراء والرسامين تحلقوا حول كلدي محمد والي طشقند منذ العام 1525: ومع افتقاره للموهبة الفكرية التي ميزت التيموريين في هراة حاول كلدي محاكاة أبهتهم. يذكّرنا بهذه الفترة مخطوط «الكنوز الخمسة» لمير علي شير الهروي (1521 - 1522)، المودع في المكتبة العمومية في سان بطرسبورغ[4]، حيث يحوي رسوما تحاكي تصاوير بهزاد؛ كما تعزى إلى المحلات نفسها جملة من المخطوطات الأخرى[5].

= Pugachenkova Galina A., *The Miniatures of the* Fathnāme - *Chronicles of the Victories of the* Shaybani Khan, *from the Collections of the Institute for the Study of Eastern Manuscripts*, in «Studies of the Central Asian State University», Tashkent, n. s. XI, 1950.

(1) نذكر من بينها مخطوطاً من قصة «خسرو وشيرين» لهاتفي، في مكتبة بودليان في أكسفورد (ms. Ousley 19)، ومخطوطاً لكتاب «شايبانامه» لمحمد صالح في المكتبة الوطنية في فيينا (ms. Cod. Mixt. 188).

(2) Mukhtarovna Ashrafi - Aini Mukaddema, *The School of Bukhara to c. 1550*, cit., p. 260.

(3) Inv. 57.51.29; Grube Ernst J., *The Classical Style in Islamic Painting*, cit., fig. 42.

(4) ms. Dorn 559.

(5) Mukhtarovna Ashrafi - Aini Mukaddema, *The School of Bukhara to c. 1550*, cit., p. 262).

بخارى

أثناء سائر الحملات التي شنّها الشيبانيون على بلاد خراسان، توافدَ عددٌ من الفنانين على هراة، وبمقتضى ذلك تسربت جملةٌ من التأثيرات العائدة إلى مدرسة هراة، في أعقاب القرن الخامس عشر ومطلع القرن اللاحق، إلى كثير من رسوم المخطوطات المنجزة في العاصمة الشيبانية، إبان العشرينيات من القرن السادس عشر.

ويعود تاريخ مخطوط «مهر ومشتري» لعصّار التبريزي، إلى العام 1523 وهو مودعٌ في رواق فرير للفنون في واشنطن[1]. المخطوط موشّى بمنمنمات تستلهم الطابع الهروي سنة 1430، لكنها ليست نسخا أصلية، بل هي نتاج تطور في تقاليد ومناهج سابقة أثّرت في أجيال متعاقبة من المدرسة الفنية. يفصح مبدع هذه الرسوم عن مهارة عالية وإلمام بأسرار فن المنمنمات في هراة[2].

ومن اليسير التفطن إلى الأسلوب نفسه في نسخة من «البوستان» لسعدي (القرن الثالث عشر)، تعود إلى يونيو - يوليو من العام 1525، وهي اليوم مودعةٌ في رواق أرثور ساكلر في واشنطن (مجموعة فيفر في باريس سابقاً)[3]. نتابع معاً منمنمةً تصور مشهداً مستوحى من الإنجاز الشهير (الورقة. 4ر، الصورة: 42): رجل صالح يمتطي ظهر فهد ويمسك بإحدى يديه أفعى، يلتقي أحد المارة ينظر إليه مشدوها ويسأله كيف تهيأ له أن يروّض حيواناً من الضواري. يجيبه الرجل الصالح: إن الإيمان بالله ينزع الخوف من الضواري من قلب عبده ويهيئ للمرء حفظاً من الأعداء. تكشف هذه المنمنمة على غرار مثيلاتها من منمنمات المخطوط، عن

(1) ms. Dorn 32.5/8.

(2) Ivi, pp. 262, 264, fig. 151 - 152, con bibl.

(3) ms. S 86.0036;

مهارة عالية، لا سيما منها منمنمات «الكنوز الخمسة» لنظامي العائدة إلى العام (1494 - 1495) والمودعة في المكتبة البريطانية في لندن (انظر الصورة: 41).

ويروي الكاتب محمد حيدر وهو يعود إلى الفترة نفسها، وقد سبق أن تعرفنا عليه (انظر المدرسة التيمورية، هراة النصف الثاني من القرن الخامس عشر) أن بخارى قد أصبحت تحت حكم عبيد الله خان (1534 - 1539) حاضرةً للفنون والعلوم، بما يذكر بمدينة هراة أيام السلطان ميرزا حسين»[1].

وتعود إلى الفترة ذاتها مخطوطات أخرى مصوَّرة[2]. نتوقف عند نسخة من «هفت منظر» لملا عبدالله هاتفي[3]، يعود تاريخها إلى العام 1538 وهي مودعة في رواق فرير للفنون في واشنطن[4]: من المنمنمات الأربع التي توشح المخطوط، اثنتان ممهورتان باسم الشيخ زاده، وهو مصور عمل في بلاط الصفويين، على الأقل حتى منتهى العام 1532، ثم انتقل في مرحلة لاحقة إلى بخارى؛ منمنماته شديدة الشبه بالمنمنمات الواردة من البلاط الصفوي.

حوالي منتصف القرن بدأ طابع الرسم في بخارى يكتسب خواص مدرسة فنية مستقلّة. وقد عُرِف في تلك الفترة الرسّام محمود مذهّب

---

(1) Mukhtarovna Ashrafi - Ainsi Mukaddema, *The school of Bukhara to c. 1550*, in «ABCA» (1979, pp. 249 - 272).

(2) Ivi, p. 264.

(3) نشير إلى ترجمة القصة ونشرها من قبل الإيطالي ميكالي برنارديني:
'Abdallâh Hâtefi, *I sette scenari*, Istituto Universitario Orientale (Dipartimento di studi Asiatici, Sries Minor XLVI), Napoli 1995.

(4) ms. 56.14.

بغزارة إنتاجه. وقّع الرجل تصاوير العديد من المخطوطات[1] وقد صار ذائع الصيت أيضاً بامتهانه رسم ملامح الوجوه الآدمية[2]: له رسم للهروي، ضمن مجموعة فنية في مشهد[3]. وقد مثّل القرن السادس عشر العهد الذي ظهر فيه ضربٌ جديدٌ من رسم الوجوه، حيث لا يرافق الشخص المصوَّر أحداً، فضلاً عن خلوّ خلفية الرسم من أية دلالة تعبيرية[4].

وفي الأربعينيات من الفترة نفسها أعدّت مدرسة بخارى منمنمات ذات خاصيات مجددة، مفضّلة رسم الوجوه بأحجام بارزة وبملامح في منتهى البساطة، إلى حين برز مع الخمسينيات تمازج مع التقليد المحلي واستلهام للطابع السائد في هراة: نموذج فائق في نسخة «البوستان» لسعدي التي تعود إلى العام (1556 - 1557)، وهي مدرجة ضمن محفوظات المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[5]، كما نجد في إنتاج هذه السنوات محمود مذهّب أيضاً.

وقد صار الطابع الفني لبخارى، إبان منتصف القرن السادس عشر، أكثر استقلالية عن الطابع الفني في هراة، غير أن المدرسة، على مستوى فني، دبّ فيها شيء من الفتور، وبدأت تتخذ طابعا عقيما تميز بالتكرار[6].

---

(1) ivi, p. 286.

(2) Sakisian Arménag, *Maḥmūd Mud͟hahīb – Miniaturiste, enlumineur et calligraphe persan*, in «AI», IV, 1937, pp. 338 - 344.
راجع أيضاً الفصل الأول بعنوان: المنمنم.

(3) BWG, tav. LXXVVI.B.

(4) Grube Ernst J., *The Classical Style in Islamic Painting*, tavv. 51 - 53.

(5) Ms. Suppl. pers. 1187; Richard Francis, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, cit., n. 98.

= (6) Grube Ernst J., Sims Eleanor, *Painting*, in R.W. Ferrier (a cura di),

المدرسة الصفوية

تعود أصول الصفويين (1501 - 1732م) على ما يُرجَّح إلى أرومة كردية، مع أنهم يتكلمون اللغة التركية. بسطوا نفوذهم على أذربيجان، في شمالي غرب إيران، حيث أقامت جماعتهم الصوفية التي أسسها الشيخ صفي الدين (ت. 1334م) في مدينة أردبيل، والتي غدت في غضون القرن الخامس عشر شيعية المذهب. وخلال العام 1501 استولى شاه إسماعيل (1501 - 1524) على أذربيجان التي بقيت، حتى ذلك التاريخ، تحت سلطان التركمان الآغ قويونلو. وفي السنوات العشر اللاحقة كان انتصار 1510 على الشيبانيين في مرو انتصاراً بالغ الأهمية، وإن لم يتم الاستيلاء على هراة نهائياً سوى في العام 1512. مع ذلك استطاع توسيع دائرة نفوذه لتشمل كافة إيران، مؤسساً بذلك مملكة استمرّ سلطانها إلى ما يزيد عن القرنين. اتخذ التشيّع مذهباً رسمياً للدولة، ولم يكتف إسماعيل بإعلان تحدره من نسل علي بن أبي طالب، صهر النبي وابن عمه، بل نصّب نفسه أيضاً إماماً من أئمة آل البيت. ما جعله في عداء بيّن، سياسياً ودينياً، مع العثمانيين في الغرب ومع الشيبانيين في الشمال الشرقي. سنة 1514 تكبد الصفويون هزيمة نكراء: سقطت بموجبها كردستان وديار بكر وبغداد في أيدي أعدائهم العثمانيين، كما تم اجتياح أذربيجان ما جعل تبريز عاصمة غير آمنة (1501 - 1548)؛ وبمقتضى ذلك توجّب نقل البلاط، في مرحلة أولى إلى قزوين (1548 - 1598)، ثم إلى أصفهان (1598 - 1722). وفي هذه المدينة، باعتلاء شاه عباس الأول العرش (1588 - 1629)، بلغت الأسرة الصفوية أوج قوتها وأعلى

= *The Arts of Persia*, Yale University Press, New Haven - Londra 1989. p. 210.

تطورها، الثقافي والسياسي والعمراني. نسج شاه عباس علاقات متينة مع أوروبا، كما عقد تحالفات مع البندقية لمواجهة أعدائه العثمانيين. وقد بدأ نجم الصفويين في الأفول عقب رحيل شاه عباس الثاني (1642 - 1666). حيث غزا الأفغانُ إيران سنة 1722 بقيادة ابن الوالي الأفغاني الذي أعلن استقلاله منذ مطلع القرن الثامن عشر؛ وبالفعل كانت تلك السنة التاريخ الفاصل الذي انهارت فيه كبرى الإمبراطوريات، حتى وإن بقي عدد من أبناء الأسرة الحاكمة على العرش حتى موفى العام 1786.

ينبع الطراز الفني للمدارس الكبرى التيمورية والتركمانية العائدة إلى القرن السابق والتي تابعت صناعة المخطوطات من أمهات المتون الفارسية.

تبريز

خلال العام 1501 دخل إسماعيل شاه تبريز غازياً، وقد ظلت عاصمة لملكه حتى رحيله سنة 1524[1]. ورغم موقع المدينة غير الآمن، الواقع على تخوم الأراضي العثمانية (أُحتلَّت من قبلهم سنة 1514 لبعض الوقت)، حوت تبريز بلاط الحكم ومقر مكتبة المدرسة الفنية الملكية أيضاً.

وتحت رعاية إسماعيل شهدت المدرسة نشاطاً بفضل يعقوب القره

(1) الأخبار الواردة بشأن شاه إسماعيل منذ اعتلائه العرش، سنة 1501، مقتبسة من «يوميات» مارين سانودو، وهو مؤرخ من البندقية تقلّد منذ العام 1498 مهام سياسية باءت بالفشل. في المجلد الثامن والخمسين من يومياته المدونة بين 1496 و1533، أمدنا بمعلومات قيمة سواء عن إسماعيل أو كذلك عن وريثه شاه طهماسب كما سنرى لاحقاً.

Biancamaria Scarcia Amoretti (a cura di), *Šāh Ismā'īl I nei «Diarii» di Marin Sanudo*, Istituto per l'Oriente, Roma 1979.

قويونلو. تشهد بذلك المنمنمات الإحدى عشرة، التي كما لاحظنا، أضيفت تقريباً سنة 1505 بإيعاز من إسماعيل إلى مخطوط «الكنوز الخمسة» لنظامي، والتي أُكملت في مرسم يعقوب سنة 1481 (انظر المدرسة التركمانية، تبريز). وهي مودعة في الوقت الحالي في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول وإن انتزعت منها ثلاث منمنمات هي اليوم ضمن مجموعة كاير الفنية في لندن[1]. وتتميز رسوم العهد الصفوي عن سابقاتها بالقلنسوة الحيدرية التي تضعها سائر الشخصيات المرسومة[2]. وربما كانت بعض الرسوم الصفوية أعمالاً تعود إلى الرسام الشهير سلطان محمد فترة شبابه. وقد اخترت من بينها رسماً فيه مغمز إلى أمرين هامين: الأول على صلة بالمضمون والثاني لما له من صلة بالرسم الأوروبي. تعرض (الصورة: 43)[3] معراج النبي محمد (ص) ليلاً إلى السماء العلى (انظر نسخ «معراج نامه» ضمن فقرات المدرسة الجلائرية، تبريز؛ المدرسة التيمورية، هراة النصف الأول من القرن الخامس عشر). وهي مستوحاة من قوله تعالى في مستهل سورة الإسراء: «سُبحانَ الذي أَسْرى بعبدِهِ لَيلاً مِنَ المسجدِ الحَرام إلى المسجدِ الأقصى الذي باركنَا حَوله لِنُريهُ مِن آياتنَا إنهُ هو السمِيعُ البَصِيرُ».

(1) Stchoukine Ivan, *Les peintures turcomanes et* ṣafavies *d'une* Khamseh *de Niẓâmî, achevée à Tabriz en 886/1481*, cit., pp. 1 - 16 ; Robinson Basil W., *Part three, Persian and Pre - Mughal Indian Painting*, cit., pp. 178 - 179.

(2) هذا النوع من القلانس من ضمن مستلزمات الطريقة الصوفية في أردبيل، وكان الشيخ حيدر (1456 - 1488) شيخ الطريقة في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، هو والد إسماعيل. يُروى ان حيدر رأى في منامه عليّا ابن أبي طالب، ومنذ تلك الآونة اتخذ تلك الطاقية العالية التي تتكون من اثنتي عشر نتوءة، بعدد أئمة مذهب آل البيت.

(3) n. III.207 collezione Keir.

بالإضافة، نطالع في تعليق لأليساندرو باوزاني على هذه الآيات:

هذه الآية فضلاً عن الآي (1 - 18) من سورة النجم، تمثل الأساس العميق للروايات ذات المنزع العجائبي، وللتأملات الباطنية، والاستعارات الصوفية التي تتعلق بقصتي الإسراء والمعراج. هنا نكتفي بإيراد مسألتين أساسيتين، بخصوص هذه الآيات، كان قد تناولهما المفسرون بالشرح. إحداهما إن كان النبي محمد قام بهذه الرحلة الليلية روحاً (عبر الحلم) أم جسداً؟ والمسألة الثانية ما هو المسجد الأقصى؟ في ما هو سائد ورائج في أوساط المسلمين أن الرحلة تمت جسداً وروحاً، على متن البراق [هذا الحصان المجنّح ذو الوجه الأنثوي؛ وللاطلاع على بعض النماذج من صوره يمكن العودة إلى أرنولد توماس[1]] وأما المسجد الأقصى فهو مسجد بيت المقدس. وهذا هو الإسراء. ومن بيت المقدس كان انطلاق رحلة المعراج إلى السماء العلى ورؤية نعيم أهل الجنة وعذاب أهل النار. ويبدو في منظور سائر المهتمين الأوروبيين وبعض الحداثيين الإسلاميين أن الأمر يتعلق برؤيا رآها النبي محمد في منامه، وأن المسجد الأقصى كان عبارة عن فضاء سماوي خارق بالنسبة إليه[2].

تعرض المنمنمة التي بحوزتنا مشهداً مركباً وفريداً في الآن نفسه: نوعا من الإطار الذي «يشق» السماء ليلاً - بغيومها وملائكتها وهي ترقب المعراج - في الفضاء الرحب للهضاب الصغيرة وأشجار النخيل التي تتناثر خلف أسوار مكة. حيث تظهر المدينة في الحيز السفلي من الرسم، وتلوح بداخل المسجد، على اليمين، الكعبة بارزة تغطيها

(1) Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, pp. 117 - 122.

(2) Bausani Alessandro, *Il Corano*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 581 - 582.

كسوة سوداء (وفي هذه الحالة موشاة بزخارف ذهبية). ويظهر النبي محمد محاطاً بغمامة ذهبية اللون، ممتطيا ظهر البراق، ويحوز الموضع الأوسط في مجمل الرسم. ويحجب وجهه وشاح رقيق كما جرت العادة في تصاوير المنمنمات الصفوية والعثمانية، على خلاف ما جرى في القرون السابقة (انظر الصورة: 32).

أودّ التوقف بعجالة عند الإيحاء «الغربي» لعدد من الملائكة المصطفة بشكل دائري، وهي تطلّ ولا يلوح منها سوى نصفها الأعلى، وخلفها تظهر السماء في أعلى الزاوية على اليسار على الخلفية الواسعة الزرقاء للسماء الليلية للمعراج. يذكّر هذا المنظر «المطل من الشرفة» بالرسم الأوروبي، والإيطالي منه على وجه التحديد، وأبرز مثال على ذلك سقف الكاميرار ديلي سبوزي في القصر الدوقي بمدينة مانتوفا، كما رسمه أندريا مانتينيا. لقد تسربت تأثيرات الرسم الغربي، وبشكل متدرج، منذ فترات سابقة، ثم توالى الحضور وبشكل متزايد في المنمنمات الصفوية اللاحقة، وكذلك في المنمنمات العثمانية والهندية في الحقبة المغولية.

لقد بدأ الطابع التيموري في هراة، أو على الأقل النابع من تلك الأوساط، في التأثير على مدرسة الرسم الصفوية في تبريز، لا سيما بحضور بهزاد رسام بلاط حسين باي قره. فقد تواجد في تبريز على الأقل منذ العام 1522، أي منذ تكليفه بمهام المكتبة الأميرية. وفي تلك السنة التحق بتبريز ابن إسماعيل، الفتى طهماسب (1524 - 1576)، الذي سيحل محل والده بعد سنتين[1] (فقد عُيِّن في سنة 1516 والياً على

(1) ترد في مقتطفات من «يوميات» مارين سانودو أخباراً عن شاه طهماسب، منذ العام 1525 إلى حدود 1533، وقد نشرت في «الملحق أ»، الذي أعده فرانشيسكو كاسترو: =

هراة، وكان قد أبدى شغفاً مبكراً بالمنمنمات وفن الخط).

وفي العمل المنسوب إلى بهزاد الوارد من البلاط الصفوي، نذكر عينة متميزة تصور تدافعاً بين جملين، وردت في مرقع محفوظ في مكتبة غولستان في طهران[1]. نقرأ على ورقة مصاحبةِ النصَّ التالي: «تكسر قلم المسكين بهزاد بعد أن عمّر سبعين سنة، أدى خلالها هذه الأمانة بتفان عال»: أوحت إلى البعض سبعون سنة من حياة المعلم (مع أن تاريخ مولده ليس معروفا) بأن تاريخ إنجاز المنمنمة يعود إلى العام 1525 تقريبا. في حين لم يعتمد آخرون هذه الحجة[2]، وشكك غيرهم في ذلك[3] معتبرين أن تاريخ الورقة يعود إلى 1550 تقريبا. الموضوع لافت، إذ لدينا العديد من النسخ الفارسية والمغولية، التي تعود إلى السنوات اللاحقة[4].

= Francesco Castro, in Giorgio R. Cardona (a cura di), *Michele Memmbré. Relazione di Persia (1542)*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1969.

يحوي المجلد الأخير بين دفتيه التقرير السّفاري الذي أعدّه ميكاييل ميمبري، السفير القبرصي للبندقية لدى طهماسب. كان قد قدمه إلى أعيان الدولة عقب «انتهاء مهام عمله لدى السيد الصوفي [شاه طهماسب] في بلاد فارس».

(1) BWG, tav. LXXXVII.A.

(2) Stchoukine Ivan, *Les Peintures des manuscrits Safavis de 1502 à 1587*, Geuthner, Parigi 1959, n. 38, pp. 81 - 82; Welch Stuart Cary, recensione a Stchoukine (1959), in «Journal of the American Oriental Society», 80, 1960, p. 272.

(3) Soucek Priscilla P., *Behzād, Kamāl - al - Dīn*, in «Encyclopredia Iranica», p. 116.

(4) BWG, tav. LXXXVII.B; Grube Emst J., *Miniature islamiche dal XIII al XIX secolo da collezioni americane*, cit., fig. 89.

وبرعاية طهماسب جرى إتمام المؤلَّف المتميز في تلك الفترة، والذي بدأ العمل في إنجازه منذ فترة إسماعيل، وهو الشاهنامة المعروفة في أوساط الدارسين بـ«شاهنامة شاه طهماسب». تم الانتهاء من العمل حوالي 1535، وأُهديت سنة 1567 من قبل طهماسب إلى السلطان العثماني سليم الثاني (1566 - 1574) حين خلف أباه سليمان القانوني (1520 - 1566)؛ وهي اليوم موزعة بين العديد من المجموعات (انظر البيع الأخير لأربع أوراق ضمن مناقصة[1])؛ وقد تبرع مقتنيها الأخير هوغتون، بثمان وسبعين منمنمة إلى متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك. ويعود الفضل إلى جهود دارسيْن في تتبع تنفيذ العمل ورصد التطورات الفنية الحاصلة في الرسوم التي تكوّن المخطوط[2]. فقد تولّى أشغال المرحلة الأولى الفنان سلطان محمد، الذي سهر على تنفيذ المشروع، والمرحلة الثانية مُعين المصور، والثالثة آغا ميرك[3]

(1) . Sotheby's, *Persian and Indian Manuscripts and Miniatures from the Collection Formed by the British Rail Pension Fund,* 23rd April 1996, Londra, pp. 28 - 41.

(2) . Dickson Martin Bernard, Welch Stuart Cary, *The Houghton Shahnameh,* 2 voll., Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981.

(3) في تقديمه المعروف للمرقع المنجز لفائدة الأمير بهرام ميرزا سنة 1544، يُتبِع دوست محمد اسم سلطان محمد بآغا ميرك من أصفهان، مشيرا إلى أنه سيد من نسل الحسين. يورد حديثا سواء عن مساهمته في «شاهنامة» الشاه طهماسب أو عن «الكنوز الخمسة» بلندن (انظر الفقرات الموالية)، ويبدو أنه في فترة لاحقة عوّض سلطان محمد في تولي مشروع «الشاهنامة». تلميذه صادقي باغ الذي غدا وكيلا للمكتبة والمرسم الملكيين في فترة حكم شاه عباس الأول.

توقف دوست محمد عند مُعين المصور الذي يصفه بالمصور الحاذق.

Farhad Massumeh, *The Art of Mu'in Musavvir: A Mirror of his Times,* in Canby (1990, pp. 113 - 128).

(الذي كُلِّف بالسهر على سير أشغال المكتبة الملكية منذ العام 1522، كما رأينا سابقاً، ولم يشارك بهزاد في إعداد هذه المنمنمات، فمن المرجّح أنه ما كان يتولى شأن الرسم)[1]. ومن بين التصاوير المنسوبة إلى سلطان محمد نتابع منمنمة من مجموعة الأمير صدرالدين آغا خان في جينيف (الصورة: 44)[2]، تصور هذه المنمنمة بلاط الشخصية الخرافية غيومرث، شاه إيران الأول. فقد استتبّت له الأمور طيلة فترة حكمه إلى حين تدخل الشيطان أهريمان، الذي زرع الشر في عالم لا يزال نقيا. يقف على رأس صخرة، إلى اليسار، الملاك سروش الذي أوحى إلى غيومرث نشوب صراع وشيك. وتُعدّ هذه المنمنمة من روائع المخطوط، يبرز فيها التمازج جلياً بين تقليدين يعود كل منهما إلى تبريز وهراة، ويُرجَّح إنجازها من قبل الرسام سلطان محمد. حيث الطابع المتميز في انتقاء الأصباغ، التي تشي بمسحة مجددة. وحيث بعض الصخور تربض فوقها حيوانات مع شجيرات تتدلى أغصانها من إطار الرسم لتنداح على خلفية غير محايدة، لكنها موشاة باللون الذهبي. هذا النوع من «الجنة الدنيوية» يرد على هيئة الجنة الغربية، حيث تتموضع الشخصية الرئيسية في الأعلى في الوسط ويحيط حشد من الجهتين بدغل تكسوه الخضرة تتفجر منه عين جارية. وقعت نسبتها إلى سلطان محمد جراء مقارنة مع رسوم أخرى ممهورة من قبله، واعتمادا كذلك على ما يؤكده سالف الذكر دوست محمد، الذي نعته بـ«وحيد زمانه»،

---

(1) Dickson Martin Bernard, Welch Stuart Cary, *The Houghton Shahnameh*, cit., pp. 73, 92, 111; Welch Stuart Cary, *The* Shāhnāmeh *(Book of Kings) of Shah Tahmasp*, nel Catalogo della mostra *Treasures of Islam*, a cura di Toby Falk (Geneva 1985), Musée d'Art et d'Histoire, Sotheby's/Philip Wilson Publishers, Londra 1985, pp. 68 - 93.

(2) Ivi, p. 72.

في وصف لأحد أعماله في «الشاهنامة» عن مشهد لرجال ألبستهم من جلود الفهود، ينحني أمامهم الرسامون حياء[1].

وتعزى إلى سلطان محمد تصاوير مخطوطات أخرى، من بينها مجلد يضمّ أعمال مير علي شير الهروي، تم إنجازه في هراة خلال الفترة (1524 - 1527)، وهو اليوم مودع في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[2]؛ وكذلك ديوان شعري لحافظ (القرن الرابع عشر)، يُرجَّح إعداده لفائدة الأمير سام ميرزا، الأخ الأصغر لطهماسب، سنة 1527 تقريباً. يتوزع المخطوط بين جملة من المجموعات العامة والخاصة[3]، وتتواجد بعض الصفحات المنسوبة إلى سلطان محمد في متحف الفنون التابع إلى جامعة هارفارد في كمبريدج[4]، وفي مجموعة ليشتنستاين (The Art and History del Liechtenstein)[5]؛ وكذلك نجد «الكنوز الخمسة» لنظامي المؤرخة في العام (1539 - 1543)، والمودعة في المكتبة البريطانية في لندن[6]. وتعزى بعض المنمنمات من هذا المخطوط إلى

(1) Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection, cit.*, p. 159.

(2) ms. Suppl. turc 316, 317; Welch Stuart Cary, *Royal Persian Manuscripts*, Thames and Hudson, Londra 1976, tavv. 13; Richard Francis, *Splendeurs persanes*. N. 102, con ill. a colori e bibl.

(3) cfr. Blair Sheila S., Bloom Jonathan M., *The Art and Architecture of Islam 1250 - 1800*, Yale University Press (Pelikan History of Art), New Haven - London 1994, nt. 13.

(4) Welch Stuart Cary, *Royal Persian Manuscripts*, Thames and Hudson, Londra 1976, tavv. 15, 17 - 18.

(5) Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection*, cit., n. 59 con ill.

(6) Welch Stuart Cary, *Royal Persian Manuscripts*, Thames and Hudson, cit., tavv. 21, 25, 32 - 33.

مجموعة من الرسامين منهم شيخ زادة (في مجلدات الهروي وحافظ)، وآغا ميرك، ومير سيد علي[1]، ومظفر علي (وكافة هؤلاء من المتعاونين في إنجاز «الكنوز الخمسة» لنظامي).

ويضمّ مخطوط «الكنوز الخمسة» لنظامي، المودع في المكتبة البريطانية في لندن، والذي سبقت الإشارة إليه، أربع عشرة منمنمة، يعود تاريخها إلى 1539 و1543، فضلاً عن ثلاث منمنمات أخرى أضيفت لاحقاً، في القرن السابع عشر، وهي أعمال لمحمد زمان. وتفصح الرسوم التي تعود إلى القرن السادس عشر عن أسلوب موحّد، يتماثل بشكل عام مع هذه الفترة الواقعة تحت تأثير مدرسة شاه طهماسب للرسم.

نذكر من بين المخطوطات الأخرى المصورة في تلك الحقبة، من قبل هذا السلطان، نسخة من «ظفرنامه» لتيمور (المدرسة التيمورية، شيراز نهاية القرن الرابع عشر ومطلع القرن الخامس عشر) وهي تعود إلى العام 1529 ومحفوظة في غولستان في طهران[2].

فقد كان شقيق طهماسب، الأمير أبو الفتح بهرام ميرزا، على ما يرويه شقيق آخر للسلطان (سام ميرزا)، ملمّاً بفنون الخط والرسم والشعر والموسيقى. مما دعاه إلى تكليف الأديب دوست محمد، أصيل مدينة هراة، إضافة إلى خطّاط ومُنمنم، بتجميع مرقع رسوم أنجزه مبدعون معاصرون وسابقون. أضافَ إليهِ دوست محمد تمهيدا في تسع عشرة صفحة تضمن أخبار مصوري هذه المنمنمات (إسطمبول، مكتبة طوب

(1) Scerrato Umberto, *Mīr Sayyid 'Alī*, in «EUA», IX, 1972, coll. 406 - 408; Welch Anthony, *The Wordly Vision of Mir Sayyid 'Ali*, in Canby (1990, pp. 85 - 98), 1990.

(2) 'Gray Basil, *La peinture persane*, cit., tavv. Alle pp. 132 - 133.

قابو سراي)[1]. وقد تم تنفيذ العمل سنة 1544، أي قبيل أربع سنوات من وفاة الأمير بهرام ميرزا الذي رحل في سن الثالثة والثلاثين (في تلك السنوات اضطلع دوست محمد بمهام تسيير المكتبة السلطانية). الأخبار الواردة عن هؤلاء الرسامين في منتهى الأهمية، وكما يرجَّح تنبّه القارئ إلى ذلك، لدينا اهتمام بالغ لمعرفة سِير وأعمال العديد من المنمنمين، بدءا من القرن الرابع عشر (انظر المدرسة الإيلخانية، الرشيدية وتبريز).

من جانب آخر أملى الاجتياح العثماني المتكرر لتبريز في الثلاثينيات والأربعينيات على طهماسب، نقل بلاط الحكم إلى موضع آمن داخل البلاد، فأصبحت قزوين العاصمة الجديدة للبلاد منذ العام 1548، ونعرف في الأثناء أن بعض المصورين المكلفين بتسيير شؤون مرسم طهماسب قد غادروا البلاط الصفوي: ففي العام 1544 لجأ الإمبراطور المغولي هومايون إلى تبريز، وقَبْل عودته إلى الهند دعا الرسام مير المصور للالتحاق بمدرسته. لكن هذا الأخير رفقة مير سيد علي وآخرين لم يلتحقوا بطهماسب في عاصمته الجديدة، وغادروا باتجاه دلهي، حيث أسهموا مساهمة كبيرة في تطوير مدرسة الرسم المغولية الجديدة (انظر المدرسة الهندية، الحقبة المغولية). ومع الوقت خفت شغف طهماسب بالرسم سنة تلو سنة إبان العقد الرابع من القرن السادس عشر، جراء ميولاته الدينية المتزايدة. وانتهى به هجرانه المتنامي لعالم التصوير ولأي شكل من أشكال الفنون إلى إعلان توبته سنة 1556، وهو ما جره إلى تحريم الفنون الدنيوية في مجمل أرجاء بلاده.

مشهد

تقرّب عدد غفير من الفنانين ممن لم يلتحقوا بهومايون من بلاط

---

(1) Thackston Wheeler M., *A Century of Princes: Sources on Timurid History of Art*, cit.

إبراهيم ميرزا ابن عم الشاه[1]، الذي أُقيم في مشهد، في المنطقة الشمالية الشرقية من البلاد. وقد تولى إبراهيم ميرزا ولاية مشهد من العام 1561 إلى 1568 وأثناء تلك السنوات انكبت مجموعة من الرسامين (الشيخ محمد، وعلي أصغر، وعبدالله المذهب[2]) على إعداد مخطوط مميز. يتعلق بـ«هفت اورنگ» (الكواكب السبعة) لعبد الرحمان الجامي (القرن الرابع عشر، وقد عاش صاحبه في بلاط حسين باي قره في هراة)، وقد أُنجز المصنف في مشهد بين سنوات 1555 و1565، وهو الآن موجود في رواق فرير للفنون في واشنطن[3]. ثمان وعشرون منمنمة تكوّن مجمل تصاوير المجلد[4] وهي تتميز بصغر حجم رؤوس أصحابها مقارنة بأبدانهم، فضلاً عن صغر حجم العناصر الطبيعية مثل الغيوم والصخور، التي غدت نموذجا متبعاً في النصف الأول من القرن في تبريز.

---

(1) إبراهيم ميرزا هو ابن بهرام ميرزا، وهو الأمير الذي أتمّ له دوست إبراهيم الألبوم الشهير عن سير المصورين.

(2) شارك هذا الرسام باسم مستعار «جياحي»، في إنجاز مخطوط حوى عدة أعمال رعاها الأمير إبراهيم ميرزا، كلفته بها ابنته عقب وفاة والدها سنة 1578. يغلب الظن أن تصوير المخطوط حصل في مشهد أيضاً، وهو مودع في مكتبة غولستان في طهران. (ms. 218; Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection*, Rizzoli, New York 1992, p. 229)

(3) ms. 46.12.

(4) Simpson Marianna Shreve, *Production and Patronage of the* Haft Aurang *by Jāmī in the Freer Gallery of Art,* in «AO», XIII, 1982, pp. 93 - 119; Simpson Marianna Shreve (con contributi di Massumeh Farhad), *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: a Princely Manuscript from Sexteenth - Century Iran,* Yale University Press - The Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, New Haven - Washington D.C. 1997.

من مشهد انتقل إبراهيم ميرزا إلى الوسط الصغير في سبزوار حيث تابع نشاطه وشغفه بالفنون.

قزوين

رغم تحولها إلى عاصمة جديدة للصفويين منذ العام 1548م، فإن معظم إنتاجات البلاط في هذه المدينة لم تعرف النور سوى في سبعينيات القرن، أي في أواخر سنوات حكم طهماسب، حين أرخى قبضته الحازمة على الأعمال الفنية، متخذا موقفا مغايرا بشأن الرسم خصوصاً.

وإجمالاً لم يذهب إنتاج فن التصوير في مخبر شاه طهماسب في قزوين بعيدا عمّا يعود إلى إبراهيم ميرزا في مشهد. فقد تم الانتهاء في العام 1573 من إعداد مخطوط "كرشاسب نامه"[1] لأسدي الطوسي (القرن الحادي عشر)، وهو اليوم مودع في المكتبة البريطانية في لندن[2]. ويضم المخطوط ثماني منمنمات، ثلاث منها موقّعة على التوالي من قبل الفنانين مظفر علي وصادق باغ وزين العابدين، الذين انضموا لاحقاً إلى مرسم شاه عباس الأول. يبدو إنجاز التصاوير شديد الشبه بما هو سائد في مرسم مشهد، مع التناسب نفسه بين الرأس والجسد؛ ويطل في تصاوير الفتيان الذقن، الذي سيغدو سمة مميزة لكثير من التصاوير الصفوية في القرن اللاحق، مع غلبة اللون الناصع والداكن.

استمر حكم وريث طهماسب إسماعيل الثاني سنتين، من العام 1576 إلى العام 1578، حيث تم تتويج محمد خودابنده الذي بقي في السلطة إلى العام 1588، وهي السنة التي اعتلى فيها شاه عباس الأول

---

(1) ترد شخصية كرشاسب في «شاهنامة» الفردوسي، وهي تنتمي إلى الدورة السستانية التي تضم ملحمة رستم أيضاً.

(2) Canby Sheila R., *Persian Painting*, cit., fig. 54.

العرش (ت. 1629). وقد كانت سنوات حكم إسماعيل الثاني ومحمد خودابنده عصيبة على الإمبراطورية الصفوية، فأثناء فترة حكم الأخير، تعددت الهجمات من جانب العثمانيين على شمالي إيران وغربها ومن جانب الشيبانيين على بلاد خراسان. في حين تُعدّ السنوات التي اعتلى فيها عباس الأول سدةَ الحكم الحقبةَ الذهبية في تاريخ فارس.

ويعود إلى إسماعيل الثاني رعاية قسم هام من نسخة "الشاهنامة"[1]، يُرجَّح بقاءها غير تامة الإنجاز، وهي اليوم في عداد الأعمال المفقودة[2] وقد ضمت رسوماً ممهورة من قبل نقدي وسياوش وصادقي وزين الدين؛ وبالفعل برحيل إسماعيل الثاني توقّف العمل في المرسم الإمبراطوري. وفي تلك السنوات هاجرت جموع من الفنانين صوب الهند وتركيا العثمانية، وتحول آخرون مثل الشيخ محمّد نحو هراة ومشهد.

ففي أثناء العشرية الأولى من فترة حكم عباس الأول بقيت قزوين عاصمة؛ وفي تلك السنوات، ومراعاة للتقليد السائد، ما كان بوسعه ألا يرعى إنجاز «شاهنامة» أيضاً. حيث أنجز بين العام 1587 والعام 1597 واحدة، هي محفوظة – ليس بمجملها بل ما تبقى منها سليماً – في مكتبة شستر بيتي في دبلن[3]. كما نعثر على منمنمات منجَزَة من قبل الشيخ المعلم صادقي وابن علي أصغر، الشاب رضا (انظر لاحقاً أصفهان)، ومن الطريف متابعة تخمينات أحد الدارسين بشأن الأجواء المشحونة بالتدافع داخل المرسم[4].

(1) Robinson Basil W., *Ismā'īl II's Copy of the* Shāhnāma, in «Iran», XIV, 1976, pp. 1 - 8.

(2) Welch Anthony, *Artists for the Shahs: Late Sixteenth Century Painting at the Imperial Court of Iran,* Yale University, New Haven - Londra 1976, pp. 20 - 21.

(3) ms. P. 277.

(4) Ivi, pp. 106 - 125.

كما تم في قزوين أيضاً تصوير مخطوط حكايات «أنوار سهيلي» للكاشفي (القرن الخامس عشر) الذي يعود تاريخه إلى العام 1593، وهو من ضمن مجموعة المركيز دي بوت[1]، وقد غدا اليوم تابعا لمجموعة الأمير صدر الدين آغا خان في جينيف[2]. نقرأ في الحاشية في ذيل الكتاب «صُنّف العمل إلى صادقي باغ، وحيد زمانه، ماني الثاني [انظر المقدمة]، وبهزاد عصره». وقد أثارت الجملة جدلاً بين الدارسين: إذ تم رسم كافة منمنمات المخطوط البالغ عددها مئة وسبعاً من قبل صادقي (وبالتالي بسبب العبارة « صُنّف العمل إلى») أو لا يتعلق الأمر بالأحرى بإهداء من قبل التلاميذ إلى معلمهم (ربما منذ العام 1587 وليس 1596 العام الذي تم فيه تكليف صادقي بتسيير شؤون المكتبة)؟

وقبل أن نتابع الحديث عن المدرسة الأميرية لشاه عباس الأول الناشطة في العاصمة الجديدة أصفهان منذ القرن السابع عشر، نشير بعجالة إلى عملين صفويين آخرين، يرجع إنجازهما خارج أصفهان، لكن ذلك لا يلغي ما حازاه من أهمية، تعود إلى مدرسة شيراز في القرن السادس عشر وإلى مدرسة هراة في النصف الأول من القرن السابع عشر.

شيراز

نعرف على وجه الدقة ما حازته المدرسة الفنية في شيراز من أهمية،

(1) ms. 347.

(2) Ivi, pp. 66, 125 - 145; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimna, cit., pp. 390, n. 39; Sims Eleanor, *16th - century Manuscripts of Animal Fables in Persia, Transoxiana, and the Ottoman Empire,* in Ernst J. Grube (a cura di), *A Mirror for Princes from India, Illustrated Versions of the* Kalilah wa Dimnah, Anvar - i Suhayli, Iyar - i Danish, *and* Humayun Nameh, vol. monografico di «Marg», Bombay 1991, con 15 ill.

إبان القرن الخامس عشر، تحت رعاية التيموريين أولا (لا سيما إسكندر والسلطان إبراهيم) ثم مع التركمان لاحقاً، وبالتالي لا نستبعد أن هذه المدينة، حتى وإن لم تكن عاصمة للأسرة الصفوية، قد حافظت على تقليد عريق في احتضان فنانين مهرة في تصوير الكتب[1] فقد تابعت مدرسةُ شيراز الصفوية، في مطلع القرن السادس عشر، التقليدَ المحليَّ العريقَ ولم تجار مدرسة بلاط تبريز حينها. وانطلاقاً من الربع الثاني للقرن أبدت ميولات نحو الطابع الجديد، وكما سبق أن رأينا بشأن مشهد، ستشهد مدرسة تبريز تطوراً أيضاً عقب نفور طهماسب من الفنون.

لقد جرى تبني هذا الطراز الآفاقي أيضاً في إنتاج «المخطوطات التجارية»، الموجَّهة أساساً إلى أسواق الهند المغولية وإلى بخارى الشيبانية. وحتى مع بدء فناني شيراز في تبني رسْم الوجوه الطويلة الشكل على الطراز القزويني لم يطوروا أبحاثاً في الشأن، بل توقفوا عند تقاليد التزويق التي استعانوا بها في رسومهم، وذلك باستعمال الباستل مع التدرج في الألوان. ومن بين جملة من المخطوطات التي تعود إلى هذه الفترة نذكر، فضلاً عن «الشاهنامة» التي تعود إلى العام 1582 والمحفوظة في مكتبة لورنسيانا ميديشيا في مدينة فلورنسا، «الكنوزَ الخمسةَ» لنظامي التي تعود إلى العام 1584 والمودعة في متحف جامعة بنسلفانيا في فلوريدا[2]. من هذا المخطوط الأخير نتابع معاً المنمنمة

---

(1) Guest Grace Dunham, *Shiraz Painting in the Sixteenth Century* («Oriental Studies», 4), Smithsonian Institution, Washington D.C. 1949; Robinson Basil W., *Painter - illuminators of Sixteenth - Century Shiraz*, in «Iran», XVIII, 1979, pp. 105 - 108.

(2) Robinson Basil W., *A Survey of Persian Painting (1350 - 1896)*, in Chahryar Adle (a cura di), *Art et société dans le monde iranien*, Institut Français d'Iranologie de Téhéran, Editions Recherche sur les civilisations, Parigi 1982, fig. 32.

(رقم 3، الصورة: 45) التي تصور أول لقاء بين خسرو وشيرين وهي تستحمّ: اختلافات جمّة مع الموضوع نفسه الوارد (باحتمال كبير للسلطان محمد) في مخطوط تبريز العائد إلى الفترة (1539 - 1543) والموجود في المكتبة البريطانية في لندن! تبدو الشخصيات وكأنها مسقطة إسقاطاً على المنظر العام، كما تعوز المشهد الكثافة، ولكن في العموم يحوي توازناً في التكوين على الطراز القديم، مع خلوه من الخاصية الحكائية؛ في حين ذوق التوشيح، على ما يرجّح، هو العنصر الوحيد الجديد، وضمن هذا السياق يمكن الحكم على الرسم بتوفيق صاحبه في استعمال الألوان الزاهية والمعتدلة.

هراة

تَواصَل العمل في مطلع القرن السابع عشر في مدينة هراة في بعض محلات التصوير العاملة وفق الطراز القديم. ويعود الفضل في إبراز بعض التفاصيل العائدة إلى هذه المدرسة إلى دراسة باربرا شميتز[1]، بما أجلته من احتفاء فني لدى بعض ولاة خراسان من أسرة شاملو، من بينهم حسين خان (1598 - 1618) وابنه حسن خان (1618 - 1648) اللذين تكفلا برعاية عدد من المخطوطاتٍ من بينها «شاهنامة» الفردوسي[2] و«الكنوز الخمسة» لنظامي. فقد أنجز المخطوط الأخير بين 1612 و1631، وهو في الوقت الحالي مودعٌ في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[3]. والشيء اللافت والمميز في منمنمات هذا المخطوط،

---

(1) Schmitz Barbara, *Miniature Painting in Harat, 1570 - 1640*, 2 voll., New York University, Institute of Fine Arts, New York 1981 (tesi di dottorato).

(2) Ibidem.

(3) Richard Francis, *Les Cinq Poèmes de Nezâmî, chef d'oeuvre persan du XVIIe siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Parigi 1995, p. 11; Richard Francis, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, cit., n. 154, con. Ill. a colori e bibl.

وبشكل عام لهذه المدرسة، وهو خلوّها من الملامح العائدة إلى مدرسة أصفهان المعاصرة حينها. ولا سيما بمقدورنا معاينة غياب تأثر رسامي هراة في القرن السابع عشر بالرسام الكبير رضا عباسي رسام بلاط الشاه عباس، الذي خلّف أثراً، كما سنرى لاحقاً، في سائر أجيال مصوري القرن السابع عشر في بلاط أصفهان.

أصفهان

مع منتهى القرن سنة 1598، اختار عباس الأول المعروف باسم عباس الأكبر، أصفهان حاضرة لملكه بعد ضمها إلى إيران، وهي مدينة واقعة بين بحر قزوين والخليج العربي. فقد سبق أن شهدت المدينة ازدهارا تحت حكم السلاجقة، استمر صيتهُ إلى العصور اللاحقة؛ ولا سيما في مجال فن توشيح الكتب، فقد تابعنا دراسة حديثة نَسبَتْ إلى أصفهان مدرسة فنية تعود إلى العقد الرابع من القرن الرابع عشر بقيت مغمورة إلى اليوم (انظر مدرسة شيراز وأصفهان في الربع الثاني من القرن الرابع عشر، أصفهان).

فقد غدت أصفهان الصفوية، بفضل شاه عباس وورثته، حاضرةً تضاهي أهم الحواضر العالمية: من القسطنطينية إلى باريس[1]. مما حدا بالشاه للسعي إلى استعادة الأراضي التي استولى عليها العثمانيون، ومن بينها جزيرة هرمز، المكان الاستراتيجي الواقع على الخليج العربي. إذ

---

(1) أورد بعض الرحالة الأوروبيين الذين زاروا أصفهان شاه عباس، خلال العقود الأولى من القرن السادس عشر، أخباراً مهمة. ومن بين هؤلاء بييترو ديللا فالي في رسائله من أصفهان سنة 1619 بعنوان:

Viaggi di Pietro della Valle il Pellegrino descritti da lui medesimo in lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano. Divisi in tre parti La Turchia, la Persia e l'India colla vita e ritratto dell'autore, 2 voll., G. Gancia, Brighton (=Torino) 1843.

شيّد الشاه في العاصمة ميادين ومسالك ومعالم وحدائق كانت شاهدا على تطور ثقافي وفني.

حيث أضحت العناصر الجديدة التي نصادفها ضمن أعمال المدرسة الفنية جلية منذ ثمانينيات القرن السادس عشر، حين انضم إلى المرسم الشاهنشاهي المصوّرُ رضا الذي «سيشيّد» مدرسة جديدة، ستغدو لاحقاً معروفة باسم مدرسة رضا عباسي[1].

وقبل وفاة الرسام صادقي سنة 1609، تم الانتهاء من إعداد تصاوير مخطوط أهداه عباس الأكبر في العام نفسه إلى مرقد العائلة في أردبيل: وهو مخطوط لمؤلّف «منطق الطير» لفريد الدين العطار (القرن الثاني عشر والذي يليه). إذ جرت عملية النسخ في هراة التيمورية لفائدة السلطان حسين باي قره سنة 1483، وهو مصحوب بأربع منمنمات فحسب، في حين تركت الصفحات المقابلة بيضاء في انتظار رسمها إلى حين بلوغه مرسم أصفهان؛ المخطوط مودع في الوقت الحالي في متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك[2]. وقد أعدّ رسم الغلاف الرسام زين العابدين الذي سبق أن أوردنا حديثا بشأنه؛ في حين أتم باقي التصاوير حبيب الله أصيل مدينة مشهد[3].

ومنذ مطلع العقد الثاني من القرن السابع عشر، عقب رحيل صادقي، بقي رضا عباسي بدون منافس في مرسم أصفهان. فقد كان مولده حوالي

(1) Kühnel Ernst, *Riżā - i 'Abbāsī*, in «EUA», XI, 1963, coll. 613 - 616; Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection*, cit., pp. 261 - 265.

(2) Inv 63.210.44 (Fondo Fletcher); Grube Ernest J., Lukens Marie G., *The language of the birds. The Seventeenth - Century Miniatures, The Fifteenth - Century Miniatures*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 25, 1967, pp. 317 - 352.

(3) Schmitz Barbara, *Miniature Painting in Harat, 1570 - 1640*, cit., pp. 161 - 169.

1565 وتواصلت أعماله إلى موفى العقد الأخير من القرن السادس عشر. حلّ بأصفهان لتولي شأن المرسم الأميري لعباس الذي تحدر منه الاسم الشرفي عباسي. ومن بين أشهر تلاميذه مُعين، الذي حاز مهارة عالية لا نظير لها[1]، نذكر كذلك ابنه محمد شفيع عباسي (وهو لقب تكريم لم يرثه عن أبيه، بل هو شخصي، ورد من الشاه عباس الثاني، (1642 - 1667)، الذي يُرجّح استئنافه، بعد وقت قصير، إتمام مخطّطات والده.

استمر إلى وقت طويل شقان، أحدهما يدعم (مثل أرنولد توماس[2]) والآخر يدحض (مثل غراي بازل[3])، ما يتعلق بالتماثل مع الرسام آغا رضا الوارد ذكره في مصدرين يعود كلاهما إلى القرن السابع عشر[4]: يُرجّح أن هذا الأخير هو ابن الرسام علي أصغر الكرشاني الذي نال حظوة لدى الشاه عباس. كيفما كان، بعد التحاليل المدققة لأحد الدارسين[5]

(1) Kühnel Ernst, *Der Maler Mu'in*, in «Pantheon», XXIX, 1942, pp. 108 - 114.

(2) Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, cit., pp. 145 - 147.

(3) Gray Basil, *La peinture persane*, cit., pp. 159 - 163.

(4) يتعلق الأمر برسالة القاضي أحمد:

(Minorsky Vladmir, Calligraphers and Painters, a Treatise by Qādī Aḥmad, son of Mīr - Munshī A.H. 1015/A.D. 1606, « Freer Gallery of Art Occasional Papers », 3, 2, Washington D.C. 1959.)

عن الخطاطين والرسامين، وبمخطوط «تاريخ عالم آراي عباسي» لإسكندر منشي (المودع بمكتب الهند في مكتبة لندن: (ms. Ethé 540)، وأما بخصوص الترجمة، راجع:

Arnold Thomas W., *Painting in Islam. A study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford University Press, Oxford 1928, pp. 143 - 144.

(5) Stchoukine Ivan, *Les Peintures des manuscrits de Shāh 'Abbās Ier à la fin des* ṣafavis, Geuthner, Parigi 1964.

ترسّخ ما يشبه الإجماع في أوساط الدارسين أن الرسام المعني واحد لا غير[1]. وإضافة إلى المصدرين المذكورين، يؤكد القاضي أحمد (حوالي 1606) أن هذا الرسام قد ذاع صيته بتصوير مشاهد يغلب عليها طابع العزلة. ولا شك أن هذه السمة الأخيرة تمثل إحدى الخاصيات المميزة للأعمال المنسوبة إلى رضا عباسي.

فهو مصوّر بارع للملامح، وكان من الحريصين على إنجاز المنمنمات الملونة والمشاهد التي يميزها استعمال مكثف للحبر الذهبي. وقد تبقّت لنا من أعماله أوراق متناثرة، تضمنت مشاهد أناس (نفر على انفراد أو عدة أنفار وقوفا أو متكئين) أو حيوانات، أو دراويش، أو «معوزين»، أو نساك ينتمون إلى طريقة صوفية يسألون صدقة، أو زيجات عشاق يرتدي كل منهم ألبسة بحسب الموضة الرائجة عصرئذ، وفي بعض الحالات يرسم أفراداً يرتدون أزياء على الطريقة الأوروبية، حيث تلابيب الأوشحة عناصر متكررة، مع الاستعادة المدققة والخارقة لمجمل التفاصيل. وعادة هذه الأوراق هي جزء من مرقع، فيه كل ورقة ممهورة باسم رضا عباسي ومتضمنة عبارة متكررة مكتوبة بخط يسهل تقليده: «رسم الفقير رضا عباسي».

لقد كان رائدا وصاحب مذهب في الرسم، وأعماله مرسومة بالتوازي، سواء على الورق أو على الجدران. ومن بين العديد من التصاوير المرسومة على أوراق منفردة، وليست منمنمات ملحقة بمخطوطات، وموقعة من قِبله أو منسوبة إليه، نشاهد تصويرة شاب واقف، يسدل على كتفيه مئزرا أزرق فوق جلباب أحمر ويعتمر عمامة بيضاء، أُنجزت

(1) Welch Anthony, *Artists for the Shahs*, cit., p. 100; Canby Sheila R., *Age and Time in the Work of Riza*, in Canby (1990, pp. 71 - 84), 1990, p. 71.

حوالي العام 1590 تقريبا، وهي محفوظة في متحف الفنون التابع إلى جامعة هارفارد في كمبريدج (الصورة: 46). وإن نسبت إلى رضا أوراق متناثرة مرسومة، فإن منمنمات المخطوطات المنسوبة إليه ليست كثيرة[1]، باستثناء مساهمته فترة شبابه في إنجاز عمل «الشاهنامة الكبرى» لشاه عباس الأول الذي تم تنفيذه في قزوين وهو ما تحوم جملة من الشكوك بشأن بعض أوراقه[2].

كما نعرف كذلك سهره على أشغال لفائدة البلاط بعد رحيل عباس الأول سنة 1629[3]، وقد كان له عدد من التلاميذ والأتباع. حيث سبق أن أوردنا بعضاً منهم، كما يجدر أن نذكّر بمحمد القاسم ومحمد يوسف ومحمد علي الذين يُنسب إليهم تنفيذ «شاهنامة» أثناء فترة حكم عباس الثاني.

وقبل أن نغادر فترة عباس الأول حري التوقف عند مخطوطين آخرين إلى جانب جملة من تصاوير الشاه.

حيث يتكون المخطوط الأول من نسخة أخرى من «الشاهنامة»، يذهب بعض الدارسين[4] إلى تكفل عباس بالإشراف عليها سنة

---

(1) Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection*, cit., p. 265.

(2) Welch Anthony, *Artists for the Shahs*, cit., tavv. 8 - 10; Soudavar Abolala, *Art of the Persian Court. Selections from the Art and History Trust Collection*, cit. p. 299, nt. 26.

(3) Robinson Basil W., *A Survey of Persian Painting (1350 - 1896)*, cit., p. 66.

(4) Gray Basil, *La peinture persane*, cit., pp. 167 - 168; Grube Ernst J., *Miniature islamiche dal XIII al XIX secolo da collezioni americane*, cit., pp. 120 - 122.

1614، وهي محفوظة في المكتبة العمومية في نيويورك[1]. وتضم أربعاً وأربعين منمنمة من صنع يد مجهولة، لكن يذهب البعض إلى أن الطابع الفني الغالب عليها شديد الشبه بأعمال مدرسة هراة إبان فترة بايسنقر التيموري، وبالخصوص من «الشاهنامة» المنسوخة والمصوَّرة تحت رعايته، خلال العام 1430، والمحفوظة في مكتبة غولستان في طهران.

المنمنمات في جزء منها منسوخة، وبالمثل جزء منها يحاكي «شاهنامة» بايسنقر الشهيرة [...] كما أن هناك العديد من المنمنمات التي لا تظهر في نسخة غولستان والتي تضم اثنتين وعشرين منمنمة لا غير. ولا تضاهي المهارة التي يستعيد بها رسامو بلاط الشاه عباس الطراز القديم الذي يعود إلى القرنين السالفين، مكتفين باستعادة الأجواء والألوان نفسها فضلاً عن مراعاة انسجام وأناقة الرسوم الآدمية[2].

شيء في منتهى الطرافة الخبر الذي يرد علينا من دارسة اعتمدت بعض التحاليل الكيمياوية، أُجريت أخيرا على الأصباغ المستعملة في تلوين التصاوير، حيث تؤكد أن الأعمال الأخيرة يتعذر أن تكون مرسومة قبل الربع الأول من القرن التاسع عشر[3]!

وفي هذه النقطة يغدو القارئ مدفوعا لمعاينة إحدى تلك المنمنمات المثيرة للجدل. نشاهد الصورة التي تصوّر تتويج لهراسب من قبل خسرو (الورقة. 292ر، الصورة: 47) وهي تمثل جانبا من صفحة مضاعفة مع الورقة 291ف. سبق أن تعرفنا على البطل الإيراني رستم (الصورة: 40)، فقد كان غريمه المقيت وعدو بلده ملك طوران أفراسياب، إذ استطاع

(1) Ibid.

(2) Ivi, p. 121.

(3) Schmitz Barbara, *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, cit., pp. 105 - 111, p. 106 e nt. 8.

رستم أن ينصّب على عرش إيران أسرة جديدة وهي أسرة الكيانيين. وفي الواقع يصوّر الرسم الذي بحوزتنا تولي لهراسب، المتحدر من بشنك، مقاليد الحكم خلفا لكيخسرو قبل أن يرى في منامه رؤيا وهو يذهب ليموت في ثلوج البارز[1].

أمّا المخطوط الثاني فهو نسخة من «الكنوز الخمسة» لنظامي تعود إلى تاريخ (1619 - 1624) وهي مودعة في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس[2]. ومن الأربع وثلاثين منمنمة، لدينا اثنتان موقعتان من قبل حيدر النقاش وهو رسام غير معروف. ومن ميزات هذه الرسوم أنها مشوبة بطابع تقليدي وببعض ملامح الأسلوب الفني لرضا عباسي. المستوحاة منه ملامح الشخصيات، في حين بناء الرسم فهو جد بسيط، ولا يبتعد كثيراً عن الأنماط السائدة إبان القرن السادس عشر. حيث ينسب ريتشارد فرانسيس المخطوط إلى مدرسة معزولة في تركمانستان[3].

كما لدينا مجموعة من تسع وثلاثين تصويرة تصور شاه عباس الأول في رسوم حائطية وعلى الورق، بمفرده أو رفقة شخص أو أكثر، انكب أخيرا باحثون على دراسة الرسامين وعلى تناول خصائص أعمالهم[4].

---

(1) للاطلاع على نماذج من هذه المنمنمة، انظر:
Gray Basil, *La peinture persane*, Skira, Ginevra 1961, pp. 166 - 167.

(2) ms. Suppl. pers. 1029; Richard Francis, *Les Cinq Poèmes de Nezâmî, chef d'oeuvre persan du XVIIe siècle*, Bibliothèque de France, Parigi 1995; Richard Francis, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, Bibliothèque de France, Parigi 1997, n. 152.

(3) Richard Francis, *Les Cinq Poèmes de Nezâmî, chef d'oeuvre persan du XVIIe siècle*, n. 152.

(4) Grube Ernst J., Sims Eleanor, *The Representations of Shāh 'Abbās I*, in Michele Bernardini, Federico Cresti, Maria Vittoria Fontana, Francesco Noci, Roberto Orazi, *L'arco di fango che rubò la luce alle* =

ومن منظور سياسي وثقافي كان شاه عباس الثاني (1642 - 1666) الوريث الحقيقي لشاه عباس الأول. استتب الأمن طيلة فترة حكمه، وإن بدا على غرار والده صافي الأول (1629 - 1642) مولعا بمعاقرة الخمرة والإدمان على الحشيش والانغماس في ملذات الجنس، الأمر الذي جعله يرحل في سن مبكرة عن عمر يناهز 33 سنة. لقد كان وريثه شاه سليمان (1666 - 1694) شاهدا على التردي الحثيث والبائس للأسرة الحاكمة.

هذا وقد ميزت خاصيتان أساسيتان الرسم إبان العهد الصفوي في الربع الثاني من القرن السابع عشر ثم لاحقاً، ألا وهما النسج على منوال الطراز الفني الخاص برضا عباسي والوقوع رهن مؤثرات الطابع الأوروبي[1].

وبالطبع بالإضافة إلى تواصل نسخ المخطوطات وتصويرها، هناك بعض النسخ من «الشاهنامة»، نذكر من بينها تلك المنجزة سنة 1648 بالتعاون مع ثلة من أتباع رضا لفائدة مرقد الإمام الرضا في مشهد، محفوظة في المكتبة الملكية في ويندسور[2]. إذ انتشرت الأعمال المتناثرة وهي عبارة عن تصاوير على أوراق منفصلة بدأت في الرواج بشكل واسع، على يد رسامين يحسنون تقليد طابع ومواضيع رضا

= *stelle. Studi in onore di Eugenio Galdieri per il suo settantesimo compleanno, Roma 29 ottobre 1995*, Edizioni Moneta, Lugano 1995, pp. 177 - 207.

(1) Canby Sheila R., *Farangi saz. The Impact of Europe on Safavid Painting*, in Jill Tilden (a cura di), *Silk & Stone. The Art of Asia*, Hali Publications, Londra 1996, pp. 46 - 59, 189.

(2) ms. A/6; Stchoukine Ivan, *Les Peintures des manuscrits de Shāh 'Abbās Ier à la fin des* ṣafavis, cit., tavv. LVIII, LXII.

عباسي. نذكر من بين هؤلاء الفنانين أفضل الحسيني الذي ساهم في إنجاز «الشاهنامة الكبرى» والتي تكفل بها قائد في الجيش لفائدة شاه عباس الثاني، وقد أنجزت خلال السنوات 1642 - 1651، وهي اليوم مودعة في المكتبة الوطنية في سان بطرسبورغ[1]، لكنه انكب بالخصوص على رسم الأوراق المنفردة. وفي هذه التصاوير نستطيع رصد العديد من العناصر التي تعود إلى الطابع المميز لرضا، لكن وتحت التأثير المتزايد للفنون الأوروبية، بدأت تظهر ملامح «جريئة» على تصاوير أفضل الحسيني، غلب عليها العري ومشاهد الإثارة.

والفنان الثاني الذي عُرِف بتقليده لطابع رضا عباسي وهو محمود يوسف، ساهم في «الشاهنامة» المنجزة لفائدة عباس الثاني، علاوة على ما قدّمه من تصاوير أخرى لشبان يرتدون أزياء أنيقة ويضعون أوشحة متموجة، وفي بعض الأحيان يضعون طاقيات أوروبية سبق أن وردت في أعمال رضا، لكن في هذه السنوات مع منتصف القرن غدت شائعة. متفرد مشهد الغرام المرسوم على خلفية بستان بالغ الاخضرار: استعمال الزخرفة الدقيقة باعتماد اللون الداكن على الذهبي على لباس الشخص الذي يتوسط الفتى والفتاة، يكشف عن حرفية عالية؛ الورقة مودعة في مكتبة بياربونت مورغان في نيويورك (الصورة: 48)[2].

أمّا الرسام الثالث الذي شارك في إعداد شاهنامة شاه عباس الثاني فهو محمد قاسم، ويُرجَّح أنه الأصغر سنّاً بين الثلاثة. تكشف منمنماته عن خاصيات الجيل الجديد الذي ينتمي إليه، حيث يتميز ببعض الاستقلالية عن طراز رضا رغم ما أوحاه إليه من المواضيع والهيئات.

كما نجد بعض أعمال الفنانين الآخرين مثل محمد علي ابن رضا

(1) ms. Dorn 333.

(2) inv. M. 386.

الذي سبق ذكره، أي محمد شفيع عباسي، صاحب العديد من المصنفات التي تطغى عليها صور الأزهار والطيور، والتي أنجزت في أربعينيات وخمسينيات القرن السابع عشر. تبدو لديه التصاوير «المباشرة» والمصحوبة بالعناصر الطبيعية مستوحاةً من الرسم الأوروبي، وهي تمثل حدثا مستجدا في مدرسة الرسم الفارسية، لما لتلك التصاوير من فائدة لا غنى عنها في توشيح الأقمشة.

فنان آخر تيسرت استعادة مسيرته الفنية وهو محمد زمان، سيكون الفنان الذي سنختتم به هذا العرض المقتضب لمنمنمات المدرسة الفارسية. فقد اشتغل محمد زمان في سبعينيات وثمانينيات ذلك القرن، وقد حدثَ بشأنه خلطٌ مع رسام آخر مدعو محمد زمان أيضاً، التقى به البندقي نيكولو مانوشي[1] في بلاط أورانك زيب المغولي في دلهي (1658 – 1707). فما شاع في أوساط الدارسين أن محمد زمان قد أرسل من قبل عباس الثاني إلى إيطاليا لدراسة المسيحية، غير أنه تحول إلى دين النصارى وتم تعميده، ومن ثمة بات اسمه باولو زمان. وبعودته إلى إيران لم يلق حفاوة جراء تحوله إلى المسيحية الأمر الذي دفعه إلى اللجوء إلى الهند (المعطى الأساسي الذي استند إليه القول بتنصرّه أن عدداً من تصاويره تضمنت مواضيع مسيحية). كل تلك التخمينات دحضها أحد الدارسين الروس منذ ستينيات القرن الماضي، بعد نشره نتائج أبحاثه باللغة الإنجليزية[2]، مبينا وبما لا يتسرب إليه الشك، أن التصاوير قد

(1) نيكولايو أو نيكولو مانوشي هو رحالة ومؤرخ من البندقية؛ غادر محلّ سكناه سنة 1653، عن عمر يناهز خمس عشرة سنة ورحل إلى الهند، وفي طريقه توقف بإيران مدة سنة. توفي في الهند سنة 1710.

(2) Ivanov Anatoli A., *The Life of Muhammad Zamān: A Reconsideration,* in «Iran», XVII, 1979, pp. 65 - 70; Adle Chahryar, *Écriture de l'Union. Reflets du temps des troubles. Oeuvre picturale (1083 - 1124l1673 - 1712) de Haji Mohammad,* Librairie De Nobèle, Parigi 1980, pp. 55 - 67.

كُلِّف بها محمد زمان من قبل الشاه مباشرة، وبالتالي هو من أوحى له مواضيعها أيضاً. يبقى من الثابت أيضاً شغف محمد زمان بالفن الأوروبي الذي طالما استوحى منه جملة من أعماله[1].

كيفما كان، فقد بدأ الفن الهندي المغولي في التأثير على الفن الفارسي منذ منتصف القرن السابع عشر، وبالفعل مثّل محمد زمان بفنّه ذلك الانفتاح الثقافي الواسع الذي شهدته إيران إبان ذلك العهد.

المدرسة العثمانية

يتحدّر العثمانيون (1281 - 1924) من تلك الأسرة التركمانية الكبيرة، الوافدة من المشرق، والتي طالما دفعت البيزنطيين باتجاه الغرب. أتاحت لهم فترة الحكم الطويلة بسط نفوذهم على مناطق واسعة من بلاد الأناضول وبلاد البلقان وامتداداً إلى سوريا وشبه جزيرة العرب وحتى مصر وشمال إفريقيا[2]. ولما شرع العثمانيون، حوالي العام 1350، في بسط سلطانهم باتجاه بلاد البلقان، كانوا حينها قد أقاموا دولة قوية في بلاد الأناضول. وكما نعرف، تكبدوا سنة 1402 هزيمة نكراء على يد تيمورلنك في أنقرة أسفرت عن سجن بايزيد الأول (1389 - 1402) إلى حين وفاته. السلطان محمد الثاني (1444 - 1446؛ 1451 - 1481) الملقب بالفاتح، كان العقل المدبر لسقوط

(1) Sims Eleanor, *The European Print Sources of Paintings by the Seventeenth - Century Persian Painter, Muhammad - Zamān ibn Hāji Yūsuf of Qum*, in Henri Zemer (a cura di), *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, L - Club, Bologna 1983, pp. 73 - 84.

(2) . بشأن علاقة العثمانيين بالفضاء المتوسطي يمكن مراجعة العمل القيم الصادر عن منشورات ريونيتي:

Giacomo E. Carretto, *I Turchi del Mediterraneo. Dall'ultimo impero islamico alla Nuova Turchia*, Editori Riuniti, Roma 1989.

القسطنطينية (1453)، وهو من وَضَع حدّاً لتمدد الإمبراطورية الرومانية شرقاً؛ وخلال انتصاراته المتلاحقة، ألحق بالآغ قويونلو حسن قوصون هزيمة أيضاً في منطقة الفرات العليا سنة 1473، وبلغ حد الإقامة بعض الوقت (1480) بأوترانتو في منطقة بوليا الإيطالية[1].

محمد الفاتح هو شخصية محورية في تاريخ الإمبراطورية العثمانية، ليس في المجال السياسي فحسب بل في المجال الثقافي أيضاً. دفعه شغفه العميق بالفنون والآداب الأوروبية باتجاه هوس جارف، جعله يجلب إلى بلاطه حشوداً من الفنانين ومن صنّاع الأوسمة والنياشين: نذكر من بينهم جنتيلي بلليني، الموفد الرسمي إلى إسطمبول من جمهورية البندقية سنة 1479. تمّ رسم محمد الفاتح على هيئة ملك أوروبي، ما فتئ الرواق الوطني بلندن يحتفظ بأنموذج من تلك الرسوم من إعداد بلليني. وفي الواقع عَهَد بإنجاز صوره إلى رسامين عثمانيين أيضاً، مثل سنان بك الذي تبقى لنا من أعماله رسم لا يستلهم فيه الطراز الأوروبي، وهو ضمن مرقع في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[2]. وعلى غرار نظرائه من قادة الدول الأوروبية في عصره (نذكر من بينهم لورانسو دي ميديشي) كان يقرض الشعر ومولعا بالأدب والتاريخ.

ولسوء الحظ المخطوطات المصوَّرة المنجزة إليه خصيصا وإلى ورثته قليلة العدد[3].

---

(1) . وبشأن العلاقات مع إيطاليا يمكن مراجعة سيرة محمد الفاتح التي أعدها فرانز بابنجر:
Franz Babinger, *Maometto il Conquistatore*, Einaudi, Torino 1967.

(2) ms. Hazine 2153, fol. 10r; Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, cit., tavv. 128.

(3) Atıl Esin, *Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II*, in «AO», IX, 1973, pp. 103 - 120.
يمكن الاطلاع على جرد بالمخطوطات المصوَّرة إلى حدود العام 1500 لدى غروب: =

أدرنه وإسطمبول

بات الاسم الجديد لأدريانوبل أدرنه، وقد كانت العاصمة العثمانية الثانية بعد بورصة. تم إنشاء مرسم احتضنه القصر السلطاني، تميّز بنشاطه الحثيث. وإليه تعود العديد من المؤلفات المصورة، من بينها رسالة في الموسيقى بعنوان: «**مقاصد الألحان**» تحمل تاريخ (1434 - 1435) مهداة إلى مراد الثاني (1421 - 1444؛ 1446 - 1451م)، وهي مودعة في الوقت الحالي في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[1].

وكما نطالع في ذيل الكتاب، أُعدت في أدرنه نسخة من ملحمة «دلسوزنامه» الشعرية، لصاحبها بديع الدين التبريزي، يعود تاريخها إلى (1455 - 1456)، وهي محفوظة في مكتبة بودليان في أكسفورد[2]: تتشابه منمناتها الخمس مع مثيلاتها العائدة إلى مدرسة شيراز في الفترة نفسها. وفي مكتبة مرسيانا في البندقية[3] هناك نسخة مودعة من «إسكندرنامه» لأحمدي (ت. 1413)، مدونة بالتركية العثمانية في منتصف القرن الخامس عشر، يُرجّح أنها تعود إلى أدرنه، ويُنسب إعداد المنمنات الواردة فيها إلى أربعة فنانين مختلفين[4]. كما يختلف الطابع

= Grube Ernst J., *Paintings, in Yani Petsopoulos, Tulips, Arabesques & Turbans. Decorative Arts from the Ottoman Empire*, Alexandria Press (Sotheby Publications), Londra 1982, p. 220.

(1) ms. Revan 1726.

(2) Atıl Esin, *Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II*, cit., pp. 106 - 107.

(3) ms. Or. 57 (=XC).

(4) Grube Ernst J., *The Date of the Venice* Iskandar - nama, in «IA», II, 1987, pp. 187 - 202; Cfr, Grube Ernst J., *A Unique Turkish Painting of the 15th Century*, in *Studi Eurasiatici in onore di M. Grignaschi*, cit., pp. 141 - 159; Grube Ernst J., scheda n. 141 in Antonino De Vita, Carla =

الفني للرسوم فيها من رسم إلى آخر، وإن كانت في مجملها تستلهم الطابع الفني في شيراز حينها.

كما شيّد محمد الفاتح في إسطمبول، في قصر طوب قابو، مكتبة ومخبرا للمخطوطات. وبعد وفاة الفاتح تولى بايزيد الثاني (1481 - 1512م) مقاليد الحكم عقب نزاع مع شقيقه السلطان جم؛ في تلك السنوات الفاصلة بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر لم تعرف الاضطرابات حدّا (اندلاع الحروب مع المماليك، تهديدات الصفويين من تبريز، ثلاث سنوات من الحرب المستعرة مع البندقية)، لكن رغم ذلك شهدت الفترة نشاطا ثقافيا حثيثاً. حيث قام بايزيد الثاني بفهرسة كافة المخطوطات المنجزَة لوالده وأعاد تنظيم مختبر قصر طوب قابو.

وبشكل إجمالي تتميز المخطوطات المصوَّرة العائدة إلى هذه الفترة بصغر الحجم، ويظهر على المنمنمات التأثير الأوروبي بشكل بيّن، المتأتي من الأعداد الوافرة من الجاليات القادمة من البندقية وفلورنسا وجنوة المقيمة في كبريات المدن. ويبدو هذا التأثير جلي المعالم خصوصاً في الرسوم على الجدران، كما تتيسر ملاحظته كذلك في تصاوير «الكنوز الخمسة» لأمير خسرو في دلهي (القرن الثالث عشر - القرن الرابع عشر) التي يعود تاريخها إلى العام 1498، ويُرجَّح إنجازها في أدرنه، وهي اليوم مودعة في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[1].

فقد أنجز الشاعر العثماني شايحي (الرابع عشر والذي يليه) نسخة تركية لـ«خسرو وشيرين»، القصة الشهيرة الواردة في «الكنوز الخمسة» لنظامي:

= Alfano (a cura di), Catalogo della mostra *Alessandro Magno storia e mito* (Roma 1995 - 1996), Leonardo Arte, Milano 1995, p. 365.

(1) . Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, cit., nn. 129 - 131.

أنهى المخطوط في أدرنه سنة 1499 وهو محفوظ في المكتبة الجامعية في أوبسالا[1]. مخطوط خسرو وشيرين في نسخة هاتفي مؤرخ في (1498 - 1499) ويُرجَّح نسخه في إسطمبول؛ وهو مودع في متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك[2]، بكافة منمنماته[3] التي يغلب عليها الطابع الأوروبي ولا تربطها أي صلة بمثيلاتها الفارسية العائدة إلى الفترة نفسها.

إذ غالباً ما صوّر الرسامون العثمانيون شخصياتهم على خلفيات واردة من ملاحظات معينة مستوحاة من الواقع. حيث يسكن الناس مباني ذات خاصيات واقعية ثلاثية الأبعاد، بأسقف منحنية، وبأبراج مدوّرة، يكسوها السيراميك، ولها قباب بصلية الشكل [...] تمد ظلالا حقيقية وترسم خيوطا مختلفة في فضاء رحب[4].

بحوزتنا مخطوطٌ هامٌ بعنوان «سليمان نامه» وهو عبارة عن قصص مستوحاة من التراثين التوراتي والإيراني تعود إلى الملك سليمان لشرف الدين موسى، ويعود تاريخه إلى العام 1500، وهو اليوم محفوظ في مكتبة شيستر بيتي في دبلن[5]: العمل كما يظهر غير تام الإنجاز، وهو يضم منمنمتين لا غير. الصورتان هما صورتا الغلاف المضاعف، وتظهر فيهما على التوالي شخصية رئيسية جالسة، فضلاً عن العديد من الوجوه

(1) . ms. Vet 86; Schoukine Ivan, *La peinture turque d'après les manuscrits illustrés. Ire partie, De Sulaymān Ire à 'Osmān II, 1520 - 1622*, Geuthner, Parigi 1966, p. 48, ms. 4.

(2) . ms. 69.27.

(3) . Grube Ernst J., *Painting*, in Yanni Petsopoulos (a cura di), *Tulips, Arabesques & Turhans. Decorative Arts from the Ottoman Empire*, Alexandria Press (Sotheby Publications), Londra 1982, tav. 195.

(4) . Ivi, p. 194.

(5) ms. 406.

الأخرى، من بينها عناصر من الجن والملائكة (عن هؤلاء الأشخاص، انظر المدرسة الإيلخانية، الموصل): يرد تقسيم الفضاء على مستوى أفقي[1]؛ وقد تم التعرف على كلتا الشخصيتين الرئيسيتين في الرسمين: سليمان الفتى وسليمان الشيخ، أو بالأحرى سليمان وملكة سبأ. يُفترض أن المنمنمتين قد استلهمتا نماذج واردة من مصادر غربية منها الأدب الأُخروي.

وبعد خلع بايزيد الثاني اعتلى سليم الأول العرش (1512 - 1520)، وقد غزا في عهده مصر وسوريا والبقاع المقدسة في شبه الجزيرة العربية. نعثر على جرد يعود إلى العام 1514، مودع في أرشيف طوب قابو، يسرد ما تم نهبه من قِبل العثمانيين من قصر هشت بهشت في تبريز لحظة اجتياحه من قبل قوات سليم العسكرية؛ فضلاً عن مختلف كنوز الذهب والفضة والتحف الفخارية والمطرزات، التي نقلت إلى إسطمبول، كما اقتيد إلى مخابر إسطمبول العديد من الفنانين والحرفيين الصفويين، إذ شكّل ذلك سنداً قوياً للقاعدة التي اعتمد عليها لاحقاً حكم سليمان الثاني الملقب بالقانوني (1520 - 1556)[2]. ويُرجَّح أن حملاته العسكرية على العراق وأذربيجان بين العام 1521 و1556 قد ساهمت مساهمة كبيرة في تجميع منجزات فنية عدة وجلب فنانين آخرين. إذ تفصح السنوات الواقعة بين

---

(1) Grube Ernst J., *Two Paintings in a Copy of the «Suleyman - name» in the Chester Beatty Library*, in Tadeuz Majda, *Seventh International Congress of Turkish Art* (Warsaw 1983), Polish Scientific Publishers, Varsavia 1990, pp. 133 - 140.

(2) مؤلف كلاسيكي فرنسي في الشأن من تأليف المؤرخ روبار مانتران بعنوان:
Robert Mantran, *La vie quotidienne à Constantinople au temps de Soliman le Magnifique et des ses successeurs (XVIe - XVIIe)*, Hachette, Parigi 1965.

منتصف القرن السادس عشر، بشأن المنمنمات العثمانية، عن تشكّل مدرسة فارسية تتطابق أعمالها مع مختلف أعمال المنمنمين العاملين لدى العثمانيين، بعيدا عن بلدانهم الأصلية وبعيداً عن أصولهم الفنية، حيث يتحدر العديد منهم من شرق أوروبا وآسيا الوسطى[1].

وعلى مدى القرن السادس عشر تكفل سلاطين بني عثمان بتنفيذ قرابة ثلاثين مخطوطاً مصوراً من النصوص التاريخية، تُحدِّث عن حملاتهم المظفرة. وهي اليوم موزعة بين العديد من المكتبات، لا سيما في إسطمبول ولندن ودبلن وفيينا وباريس[2]. كان الغرض من إنجاز تلك المصنفات الاحتفاء بمجد هؤلاء السلاطين. وقد أُنجِزت بعض الأعمال الأولى منها، على أيّ حال، أثناء فترة حكم سليمان القانوني، وهي تضمّ أقدم التصاوير الطوبوغرافية العثمانية. ويعود إلى السنوات الأولى من حكمه كتاب «سليم نامه» لشكري، المودع في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[3]. عديدة أيضاً الأعمال المنسوبة إلى نصوح أفندي السلاحي (مطراقي زاده)، والتي من ضمنها **«تاريخ السلطان بايزيد»** الذي يعود إلى العام 1540، وهو مودع في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول؛ يحوي المصنّف تصاوير حملات بايزيد البحرية في البحر الأسود وفي المتوسط من جهة المشرق؛ وأمّا **«بيان منازل سفر العراقين للسلطان سليمان خان»** (حوالي العام 1540) والمحفوظ في

(1) Stchoukine Ivan, *La peinture turque d' après les manuscrits illustrés. Ire partie. De Sulaymān Ier à 'Osmān II, 1520 - 1622*, Geuthner, Parigi 1966.

(2) Sims Eleanor, *The Turks and Illustrated Historical Texts*, in Geza Fehér (a cura di), *Fifth International Congress of Turkish Art*, Akadémiai Kiadò, Budapest 1978, pp. 747 - 772.

(3) Stchoukine Ivan, *La peinture turque d'après les manuscrits illustrés*, cit., p. 51, n. 8

المكتبة الجامعية في إسطمبول[1]، فهو تاريخ لحملة سليمان الثاني على العراقين، أي العراق والشمال الغربي لإيران، خلال العامين (1534 – 1535)، وهو يضمّ مئة وثلاثين صفحة مصورة[2]؛ كتاب «سليمان نامه» الذي يعود إلى العام 1543 هو محفوظ في الراهن في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[3]؛ وأمّا «تاريخ فتح سيكلوس واستركوم» الذي يعود إلى العام 1545 فهو محفوظ في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول في نسخة وحيدة مع المؤلف السابق[4]، وهو تاريخٌ لحملات سليمان على المجر خلال العام 1543 ولغارات بربروس عرض المتوسط سنة (1543 – 1544). وتمثل رسوم هذه النصوص وثائق في منتهى الدقّة عن التاريخ الحضاري العائد إلى القرن السادس عشر.

«كتاب البحرية» لصاحبه أحمد محيي الدين بيري المعروف بالريس بيري، هو كتاب في الطوبوغرافيا، يعود تاريخه إلى (1525 – 1526)، ويتضمن إهداء إلى سليمان (الورقة 420ر)، وهو محفوظ في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[5]. يضمّ المؤلف بين دفتيه 215 لوحة فنية بالألوان، مع خرائط جغرافية ونباتات مصورة بدقة عالية وعناية فائقة

(1) ms. T. 5964.

(2) نُشر المخطوط في طبعة فاخرة، مصحوبا بتصاوير ملونة، من إعداد حسين يوردَايدين.

Hüseyin G. Yurdaydin: Naşûḥü's Silāḥī (Maṭrāçī), Beyān - i Menāzīl - ī Sefer - ī 'Irākeyn - ī Sulṭān Süleymān Ḫān, Türk Tarih Kurumu Basimevi, Ankara 1976.

(3) ms. Hazine 1608; Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts,* cit., p. 209, tavv. 147 - 148.

(4) ms. Hazine 1608.

(5) ms. Hazine 642; Rogers J. Michael, Ward Rachel, Catalogo della mostra *Suleyman the Magnificent,* British Museum, Londra 1988, n. 40.

بالجزئيات (مذكورة أيضاً العيون الجارية، والقرى المهجورة وبعض المعالم القديمة المتهدمة). انطلقت السلسلة ببعض قلاع الدردنيل، لتتابع تقصّيها باتجاه بحر إيجة والمتوسط والأدرياتيكي وبوليا ومالطا وجنوة والساحل الليغوري والساحل الفرنسي، ثم باتجاه السواحل الإسبانية من برشلونة إلى جبل طارق مرورا بالسواحل الإفريقية من الجزائر إلى تونس إلى الإسكندرية، ثم صعوداً مع النيل إلى القاهرة، فالسواحل الفلسطينية والسورية، لتعود على ضفاف الساحل التركي الجنوبي، قبرص ثم من جديد نحو الدردنيل[1].

كما نجد كتاب «سليمان نامه» آخر أعده عارف يعود تاريخه إلى العام 1558، وهو محفوظ في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[2]، وهو الكتاب الخامس والأخير في سلسلة «حوليات» التي تعيد كتابة التاريخ العثماني. يحوي المخطوط خلاصة ضافية عن عهود السلاطين حتى العام 1558، وتزينه تسعاً وستين منمنمة أُنجزت من قبل مجموعة من الفنانين صوّروا السلطان أثناء مناسبات رسمية مختلفة، منها تلقّيه الهدايا بمناسبة ختان ولديه بايزيد وجهانجهير (الورقة. 412ر، الصورة: 49). وجدير بالملاحظة حضور شخصيات مصوَّرة في هذه المنمنمة، كما الشأن في غيرها من منمنمات المخطوط، وهي تعتمر عمائم ملفوفة

---

(1) تم حديثاً إعادة نشر كافة مقالات أليساندرو باوزاني عن السواحل الإيطالية الموصوفة من قبل الريس بيري في مؤلف «إيطاليا في كتاب البحرية» وذلك تحت إشراف ليوناردو كابزوني:

Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici 19. Università si Venezia, Venezia 1990.

(2) ms. Hazine 1517; Atıl Esin, *The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, National Gallery of Art, Washington D.C. 1986, con tavv. A colori.

حول «عمود أحمر»: يرجَّح كثيراً أنه واقع تحت تأثير مدرسة الرسم الصفوية في تبريز.

صنف آخر من الأعمال يختلف بشكل كلي عما تناولناه بالدراسة إلى حد الآن، وهو يتكون من مخطوطات مصورة ذات مضامين دينية.

ففي أعقاب حملات سليمان الأول التي استهدفت البقاع المقدسة مكة والمدينة، بدأت بالظهور والانتشار، حوالي منتصف القرن السادس عشر، مخطوطات وتصاوير منفردة للحرمين الشريفين على صلة بالحج. ولا سيما إبان فترة حكم سليمان الذي بدأ معه إنتاج مؤلفات «دليل الحاج» أو «دليل البقاع المقدسة»، وهو نوع من الكتيبات التوضيحية تحوي معلومات مفيدة عن الحج، تقليدا لمؤلف مدوَّنٍ بأسلوب روائي باللغة الفارسية سنة 1506 من قبل محيي الدين الكلشي أرسَل به الحاكم الصفوي شاه إسماعيل إلى الشاه القاجاري في الهند. بحوزتنا دليلٌ مصوَّرٌ بعنوان «فتوح الحرمين»، يعود تاريخه إلى العام 1545 تقريباً، وهو مودعٌ في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[1]، ويضم تصاوير أماكن الشعائر أثناء أداء فريضة الحج: المسجد الحرام، وجبل عرفة، والأماكن المحيطة بمكة مما ينبغي زيارتها أثناء أداء مناسك الحج، والمسجد النبوي في المدينة المنورة والبقاع المقدسة في أحواز المدينة.

باتباع تقليد قديم تعود جذوره إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر، بدأ تحت حكم السلطان ظُهور إسداء «شهادات الحج» على هيئة لفائف، تزينها صور البقاع المقدسة. ولا تزال مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول تحتفظ بعيّنتين، تحمل كلتاهما تاريخ (1544 - 1545)[2]:

---

(1) ms. Revan 917; Parigi 1990, n. 135.

(2) ms. E. 9518; Parigi 1990, n. 136; ms. Hazine 1812, Rogers J. Michael, Ward Rachel, Catalogo della mostra *Süleyman the Magnificent*, Britsh Museum, Londra 1988, n.36.

في هاتين الحالتين أضيفت كذلك إلى صور البقاع المقدسة الموصوفة معالم بيت المقدس (الصورة: 50)[1].

وفي الدولة العثمانية التي تعود إلى القرن السادس عشر، اعتلى العرش، بعد وفاة سليمان الثاني خلال العام 1566، سليم الثاني (1566 - 1574)، ثم مراد الثالث (1574 - 1595)، وأخيراً محمد الثالث (1595 - 1603).

وعلى مدى القرون التي تابعناها في فضاء البلاد الإسلامية، تيسرت ملاحظة الأمر التالي: إن المصنفات الكبرى للتواريخ الجامعة، منذ مؤلف «جامع التواريخ» لرشيد الدين فضل الله الهمذاني، في نسخته الأصلية الإيلخانية التي يعود تاريخها إلى العام (1314 - 1315) (الصورة: 25)، تبدأ من آدم وحواء وتتابع مسارها مع نوح ويونس وإبراهيم وموسى والمسيح، إلى حدود النبي محمد وآله؛ وفي أعقاب ذلك تبدأ قصة «وقائع» الأسرة التي تكفّلت بالتاريخ مضفية بمقتضى ذلك شرعية على السلطة. نجد النبي محمد، وابنته فاطمة، وصهره وابن عمه علي بن أبي طالب، وكذلك الحسن والحسين، مرسومين في بعض الحالات رفقة الخلفاء الراشدين الثلاثة أبو بكر وعمر وعثمان، وهي الشخصيات التي نجدها باعتياد مرسومة على أوراق توشّي هذه المخطوطات التاريخية. فقد كلّف مراد الثالث مؤرخَ القصر، سيد لقمان شلبي، بتصنيف المخطوط المصور «زبدة التواريخ»، وبالاطلاع على النص، نتبين أنه يضمّ قصص الأنبياء أيضاً انطلاقاً من آدم وصولا إلى سلاطين بني عثمان. تم تقديم نسخة من هذا المؤلف إلى مراد الثالث سنة (1583 - 1584)، سهر على إعداد تصاويرها أربعة أو خمسة

(1) ms. Hazine 1812.

رسامين على الأقل، من بينهم كما ورد في الوثائق نقّاش عثمان والأستاذ لطفي الذي يرجح أن يكون الرسام لطفي عبدالله، الرسام الأول للقصر منذ العام 1586 [1]. والمخطوط مودع في متحف الفن الإسلامي التركي في إسطمبول[2]، وتبلغ أعداد الرسوم أربعين رسماً، من الحجم الكبير، وجميعها في حالة جيدة. اعتبرت إحدى الدارسات أن منمنمات هذا المخطوط على صلة وثيقة بنسخة أخرى من العمل ذاته، مودعة في مكتبة شيستر بيتي في دبلن، وتعود إلى الحقبة ذاتها[3]؛ وتضم النسخة الأخيرة خمساً وأربعين منمنمة وتمهيداً وخاتمة، وتورد أن هذه التصاوير هي من إعداد الرسام صنعي[4]. وبالفعل الموضوع المعالج في كلا المخطوطين طريف[5]، يصوّر صعود المسيح إلى السماء، رفقة ملاكين، في الوقت الذي تشخص فيه أبصار الحضور: لا يقول الإسلام بصلب المسيح وإن يبقى إقراره برفع المسيح إلى السماء لافتاً.

(1) Sevin Nureddin, *Ottoman Court School which also Trained Hundreds of Artists between the Fifteenth and Nineteenth Centuries*, in *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca* (Venezia 1963), Istituto Universitario Orientale, Seminario di Turcologia, Napoli 1965, pp. 241 - 243.

(2) ms. T. 1973; Esin Emel, *Turkish Miniature Painting*, Tuttle - Rutland, Vermont - Tokyo 1960, tav. 3; Stchoukine Ivan, *La peinture turque d' après les manuscrits illustrés*, cit., p. 74, n. 42.

(3) Renda, Günsel, *New Light on the Painters of the «Zubdat al - tawarikh» in the Museum of Turkish and Islamic Arts in Istanbul*, in *IVème Congrès International d'Art Turc* (Aix - en - Provence 1971), Éditions de l' Université de Provence 1976, pp. 183 - 200.

(4) ms. 414; Stchoukine Ivan, *La peinture turque d'après les manuscrits illustrés*, cit., pp. 74 - 75, n. 43, tavv. LVI - LVII.

(5) Dublino, fol. 102v; Istanbul, fol. 40r, foglio 51.

لقد تولّى لقمان رفقة آخرين إنجاز العمل المعروف بـ«قيافت نامه»، وهو مصنّفٌ يتألف من جزأين: يضمّ الجزء الأول حديثاً عن المفاهيم مع بسطة موجزة عن تاريخ «قيافت علم» (علم الملابس)؛ وفي الجزء الثاني نجد وصفاً للخاصيات الخَلقية والخُلقية والذهنية لسلاطين بني عثمان الثلاثة عشر، بدءا من عثمان الأول حوالي (1281 - 1324) إلى مراد الثالث. وتوجد عشر نسخ من هذا النص[1] وترد في الصور رسوم لسلاطين جلوسا يحتضنها إطار يتركب من قوس مضاعف. وتعود بعض المنمنمات إلى نقّاش عثمان، كالمنمنمة الشهيرة التي تصور سليمان، من المخطوط الذي يعود تاريخه إلى العام 1579، وهي مودعة في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول[2].

أُعدَّت من «كتاب المسالك والممالك» لابن حوقل المدون بالعربية في القرن العاشر نسخةٌ بالتركية أُنجزت في عهد مراد الثالث سنة 1589، وهي محفوظة في المكتبة الجامعية في مدينة بولونيا في إيطاليا[3]. تبدو المنمنمات التي توشح هذا المؤلف منجزةً على طراز مصنَّف «منازل سفر» لنصوح مطراقي الذي يعود إلى العام (1537 - 1538)، وتبدو الرسوم على

---

(1) المخطوط مودع في مكتبة ملت في إسطمبول (ms. ʿAli Emiri Efendi) وقد نشرت نسخة طبق الأصل منه، بكافة الرسوم الملونة في (*Kïyâfetü'l - Insânyye fî şemâili'l - ʿOsmâniyye*) برعاية وزارة الثقافة والسياحة في تركيا (أنقرة): Historical Research Houndation, Istanbul Research Center, Istanbul 1987, p. 13.

(2) ms. Hazine 1563, fol. 47v; Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, cit., p. 211, n. 156, figura 52.

(3) ms. 3611; Gabrieli Francesco, Scerrato Umberto, *Gli Arabi in Italia*, cit., figg. 732 - 735; Bernardini Michele, schede in Venezia (1993), pp. 410 - 411.

هيئة مناظر وتفتقر إلى الوصف الواقعي الطوبوغرافي، وبعبارة أخرى ترد الرسوم خالية من الإشارات اللازمة لتحديد المواضع. ويصور أحد الرسوم الخليج العربي، وتعرض (الورقة. 159ر، الصورة: 53) منطقة زنجبار: في الواقع يبدو المشهد بمثابة منظر ساحلي «فاتن» بمنشآت عمرانية متناثرة على طول الشاطئ، وبملمح أوروبي لا تخطئه العين.

وبشأن الفترة العائدة إلى إيران خلال القرن الخامس عشر، تيسرت متابعة رسم له مضمون ديني يَرِد عبر عملين متميزين: «معراج نامه» الذي يروي قصة عروج النبي ليلا إلى السماء العلى، ممتطيا ظهر البراق، ذلك الحيوان الأنثوي الملامح، حيث تبرز الصخرة التي عرج منها والتي شُيِّدت فوقها قبة الصخرة (الصورة: 50)؛ و«كفرنامه» الذي يروي مناقب الإمام علي وإقدامه وبطولاته (انظر المدرسة التركمانية). ومع نهاية فترة حكمه أمر مراد الثالث بإعداد نسخة مصوَّرة من «سيرة النبي» باللغة التركية الأناضولية من عمل مصطفى ضرير أُعِدّت سنة 1388 للسلطان المملوكي برقوق (1382 - 1389، 1390 - 1399). توفي مراد الثالث قبل إنهاء المخطوط فقد تم الانتهاء من إنجازه خلال العام 1594 تحت رعاية خلفه محمد الثالث. ويتكون المؤلف من ستة مجلدات تضم 814 منمنمة؛ وهي موزعة في الوقت الحالي بين عدة مكتبات[1]، ما عدا المجلد الخامس فهو مفقود والمجلد الرابع به نقص. ولا نعرف على وجه الدقة أسماء الرسامين الذين أنجزوا التصاوير، لكن لأسباب عدة يمكن افتراض إنجاز المصنف من قبل رسامي المنمنمات في مرسم القصر: حيث نعرف من بينهم نقّاش عثمان الذي تولى مهام تسيير شؤون المرسم من العام 1568 إلى العام 1597، ولطفي عبدالله،

(1) Rogers J. Michael (a cura di), *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, cit., p. 239.

ونقّاش حسن أيضاً. لقد صيغت الرسوم تبعا لطراز مبسط، فخلفيات المشاهد المنجزة في الخارج تقريبا متماثلة، والعمران نفسه، حتى ليبدو وكأنه خلفية خشبة مسرح. أما الملامح الخَلقية للأفراد فهي غير بارزة، والأصباغ براقة وصافية، وخالية من التدرج اللوني. في حين وجه النبي محمد يغطيه حجاب، على خلاف ما يظهر عليه في المنمنمات الفارسية إلى حين مجيء الصفويين: ليس ذلك مظهرا من مظاهر الإذعان لمبدأ تحريم التصوير، بل هو مراعاة وإجلال لشخص النبي (ص).

ويتضح جليا أن مضامين وأشكال التصاوير المنجزة على طراز «ساز» مختلفة كل الاختلاف عن غيرها من تصاوير المخطوطات المعالجة إلى حدّ الآن. فهي واردة وفق طراز يجري فيه استعمال قلم القصب للحصول على نتائج مثلى. يتكون الفهرس المصوَّر من أوراق مسنّنة طويلة الشكل، أزهارها شبيهة بالورد أو الفاوانيا، أو بها نخيلات مرسومة بمفردها أو يصحبها فرسان أو ضواري (عادة أُسود) أو أيضاً مخلوقات عجيبة بما يشبه التنين أو الحوريات. ولا تُستنسخ المواضيع على الورق فحسب، بل على سائر المعدات الفنية العثمانية الأخرى أيضاً، مثل الأقمشة والسيراميك والمعادن والسجاد. إضافة إلى أن الغرض من هذه الرسوم متميز، فعادة ما تُنجَز على أوراق مستقلّة، أحيانا تُجمَّع في مرقع أو تُلحق بمخطوط إلحاقاً ولا تربطها أيّ صلة بالنص. وُلد الرسام شاه قلي في تبريز ثم التحق بإسطمبول حوالي العام 1525 ليُعَين على رأس المرسم الملكي. فقد كان تأثيره قوياً، في تطور الطابع الفني للمدرسة العثمانية. حيث تبدو الصلة جلية مع بعض الإنتاجات التي تعود إلى القرن الخامس عشر في أذربيجان(1). ولسوء الحظ لا

(1) Grube Ernst J., *Herat, Tabriz, Istanbul. The Development of a Pictorial Style*, in Ralph Pinder - Wilson, *Paintings from Islamic Lands* («Oriental Studies»), Bruno Cassier, Oxford 1969, pp. 85 - 109.

تتضمن أي من هذه التصاوير تاريخاً، لكن دراسات في الشأن سمحت بإلحاقها بفترة تمتد على خمسين سنة تقريباً، انطلاقاً من منتصف القرن السادس عشر[1]. يتعلق الأمر في الفترة الأولى برسوم اتخذت مسحة لينة بشكل متطور وطلاء متدرج الألوان، تواجدت حتى منتهى القرن السادس عشر، وفي غالب الأحيان، تضفى على عملية الطلي لمسات من الألوان المائية أو الذهبية الداكنة. ولدينا مثال رائع يعود إلى الربع الأخير من القرن السادس عشر يتكون من أربعة رسوم، كل اثنين منها بمثابة الغلاف المضاعف في مطلع كتاب «تحفة الملوك» وفي آخره. المصنّف هو عبارة عن نصائح مُسداة إلى الأمراء باللغة الفارسية ومرفوقة بمختصر باللغة التركية، يعود تاريخ نسخها إلى العام 1601 في إسطمبول، والكتاب مودع في متحف جاكمار أندري في باريس[2]. ألحقت التصاوير باللصق بطريقة في منتهى البساطة[3]، تصور على ثلاث أوراق حوريات[4]، وعلى الأخرى رسوما لأزهار مرفوقة بعصافير[5].

وبشكل عام لم يعرف القرن السابع سلطانا يضاهي محمد الثاني أو سليمان الثاني. وكيفما سارت الأمور فقد غنم سلاطين بني عثمان فوائد جمة من حرب الثلاثين سنة التي أنهكت القوات الأوروبية؛ انتزعوا جزيرة كريت من البندقية، وإن باءت عمليات حصار فيينا الشهير بالفشل (1683): فإنه لم يسبق لهم أن اقتربوا بمثل هذا الاقتراب من قلب القارة الأوروبية.

(1) Denny Walter B., *Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style,* in «Muqarnas», I, 1983, pp. 103 - 121.

(2) ms. D. 261.

(3) Parigi 1990, n. 203.

(4) foll. 1v, 10v e 11r.

(5) fol. 2r.

وطيلة القرن[1] تواصل الاهتمام بما يسمى بـ«مختصرات البحار» (انظر «كتاب البحرية» للريس بيري العائد إلى القرن السابق)[2] ولا سيما «الأطالس البحرية». نموذج من هذه المصنفات «كتاب البحر الأسود والأبيض» الذي أعده سيد نوح أثناء فترة حكم محمد الرابع (1648 - 1687)، وهو مودع في المكتبة الجامعية في مدينة بولونيا الإيطالية[3]. في الصورة التي وقع عليها الاختيار يمكن مشاهدة رسم بحيرة البندقية (الصورة: 54)[4]: تطل من وسطها جزيرة البندقية، وعلى اليمين تلوح جزيرة مورانو، وبجانبها تظهر كاتدرائية جزيرة تورشيللو.

المدرسة الهندية

كان فتح المسلمين للهند بطيئاً وبالغ التعقيد، استُهلّ في القرن الثامن بالسيطرة على السند وتتابع مع الأسرتين الغزنوية (977 - 1186) والغورية (حوالي 1000 - 1215). بسط الغوريون نفوذهم على شمال الهند حتى بلاد البنغال. ثم أسّس أحد قادة الجند من المماليك من أواخر

(1) Stchoukine Ivan, *La Peinture turque d'après les manuscrits illustrés. IIme partie, De Murad IV à Muṣṭafa III*, 1623 - 1773, Geuthner, Parigi 1971.

(2) توجد من عمل الريس بيري عدة نسخ، تعود إلى القرن السابع عشر وتضم صورا شديدة الشبه بالأصلية. نذكر واحدة بتاريخ (1688 - 1689) وهي محفوظة ضمن مجموعة الصبّاح في متحف الكويت (LNS 75 Ms; Firenze 1994, n. 78)؛ وأخرى تعود إلى أواخر القرن السابع عشر مودعة في المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس (ms. Suppl. turc 956; Francforte 1985, II, n. 1 /37)؛ تحوي صورا متواضعة القيمة وغير جلية المعالم.

(3) Gabrieli Francesco, Scerrato Umberto, *Gli Arabi in Italia*, cit., fig. 604; Bernardini Michele, schede in Venezia, cit., pp. 409 - 410.

(4) foll. 55v - 56r.

الغوريين المسلمين الذين حكموا الهند الأسرةَ المملوكيةَ (1206 - 1290)، التي كانت وراء ما عرف بـ«إمبراطورية دلهي». تابع أحد الحكام من أسرة الخلجي اللاحقة (1290 - 1320)، المسمى علاء الدين (1296 - 1316)، سياسة التوسع حتى بسط نفوذه على مجمل شبه القارة الهندية. وفي العام 1320 حلّ محلّهم بنو تغلق (1320 - 1414) الذين حرصوا بحزم على نشر الإسلام بشكل واسع بين السكان المحليين، لكن الدخول في الدين الجديد أفواجاً، الذي تعودنا عليه في سائر المناطق التي حلّ بها الإسلام، لم يحصل حتى لاحقاً. فبموت السلطان غياث الدين محمد تغلق (1325 - 1351م) بدأت إمبراطورية دلهي في التراجع، وتشكلت سلسلة من السلطنات المحلية مستقلة بعضها عن بعض، وجراء حالة الضعف التي سادت انتهز تيمورلنك الفرصة لنهب دلهي سنة 1398. توالت على عرش دلهي أسرة السيد (1414 - 1451)، وأسرة لودي (1451 - 1526)؛ حيث غزت هذه الأخيرة سلطنة جوانبور سنة 1479، ثم تعرضت هي بدورها إلى هزيمة شنها بابر المغولي (1526 - 1530). مكث المغول (1526 - 1858) على رأس السلطة في دلهي حتى مقدم الاحتلال البريطاني ما عدا الفاصل القصير للاجتياح الأفغاني (1540 - 1555)، حينما أجبر المغولي هومايون على إخلاء دلهي واللجوء خارجاً إلى إيران لدى الصفويين في تبريز. تولى المغول مهمة إعادة توحيد الهند التي نجمت فوق أرضها العديد من السلطنات: بلاد البنغال (1336 - 1576)، وكشمير (1346 - 1589)، وغوجارات- الواقعة غرب الهند (1391 - 1583)، التي ألحقت هزيمة بسلطنة مالوا (1401 - 1531) في شرق الهند. غزا المغول وبشكل نهائي هضبة الدكن، التي توالى على حكمها عدد من السلاطين بانهزام السلطان الأخير بهادر شاه سنة 1601.

وفي فترة سابقة لظهور المنمنمات المغولية عرفت الهند، التي تزخر بتراث عريق في فن المنمنمات (وبشكل عام في التصوير) في سائر المناطق ذات الثقافة البوذية والهندوسية والجينية؛ حصل تأثير واسع للمدارس السابقة، فضلاً عن تأثير المدارس الإسلامية في مصر وتركيا وإيران في الفترة نفسها، لا سيما في فترة سلطنات دلهي ثم تلك المستقلة عن غوجارات، في راجستان ومالوا وجوانبور.

السلطنات

تُعَدّ دراسات المنمنمات الإسلامية في الهند، العائدة إلى المدارس الناشئة قبل المغول، جديدة نسبياً. وقد جرت دراسة جادة خلال العقود الثلاثة الأخيرة أولت اهتماما خاصا مسألة خصوصيات المدارس الناشئة إبان فترة حكم السلاطين. ذهبت إلى تأكيد حرص المسلمين الذين أمسكوا بزمام السلطة في شمال الهند وغربها، في أثناء القرن الخامس عشر، على العناية بالأدب الفارسي. فقد ساد بين مختلف الأوساط الحاكمة شغف بالمخطوطات المصوَّرة المورَّدة من إيران؛ لكن علاوة على ذلك تم إنشاء مخابر محلية للإنتاج الفني أيضاً[1].

تم دحض فرضية بعض الدارسين التي تذهب إلى نسبة ما يعرف بـ«الشاهنامات الصغرى» التي يعود تاريخها إلى منتصف القرن الرابع عشر إلى الهند (انظر مدرسة شيراز وأصفهان في الربع الثاني من القرن الرابع عشر، أصفهان) فالشهادات الأولى المتوافرة عن إنتاجات سلطنات الهند تعود إلى القرن الخامس عشر.

وإلى حدود تاريخنا الحالي ما يزال الاحتفاظ بنماذج من المخطوطات

(1) Robinson Basil W., *Part three. Persian and Pre - Mughal Indian Painting*, cit., pp. 142 - 143.

تعود إلى أربعينيات القرن[1]. نتوقف بشكل خاص عند مخطوط «الكنوز الخمسة» لنظامي وهو مخطوط يعود تاريخه إلى (1439 - 1440)، مودع في المكتبة الجامعية في أوبسالا[2]؛ في الوقت الذي يذهب فيه بعض الدارسين إلى انتسابه إلى إيران[3] ويُرجِّح آخرون أصله الهندي[4].

في حين يوجد صنف من المنمنمات، تميز بعناصر محددة، يُجمع الدارسون على انتسابها إلى شمال الهند أواخر القرن الخامس عشر. لا تزال منها حتى الراهن الحالي أربعة مخطوطات (واحد منها فقط مكتمل الإنجاز)[5] تميز منمنماتها الخاصيات التالية: صغر الحجم (عادة مربعة الشكل) ومدمجة في فراغ ترك في الصفحة للغرض، أي بمثابة «القصاصة» بين الأعمدة الأربعة العمودية للنص؛ مناظر لمشاهد داخلية وأناس بملامح جلية؛ ألوان زاهية تغطي الرسوم، عادة على خلفيات مطلية بألوان متنافرة. وتعرض صفحات المخطوطات الثلاثة غير التامة[6]

(1) Titley Norah, *Persian Miniature Painting and Its Influence on the Art of Turkey and India, The British Collections*, The British Library, Londra 1983, pp. 164 - 166.

(2) Ådahl Karin, *A Khamsa of Nizami of 1439: Origin of the Miniatures - a Presentation and Analysis*, Akad avh, Uppsala 1981.

(3) Ibidem.

(4) Robinson Basil W., *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles*, Victoria and Albert Museum, Londra 1967; Robinson Basil W., *Part three, Persian and Pre - Mughal Indian Painting*, cit.

(5) بشأن المنمنمات المتشابهة الخاصيات، انظر:
Robinson Basil W., *Part three, Persian and Pre - Mughal Indian Painting*, cit., p. 173; Titley Norah, *Persian Miniature Painting and Its Influence on the Art of Turkey and India*, cit., pp. 167 - 169.

(6) Robinson Basil W., *Part three, Persian and Pre - Mughal Indian Painting*, cit., p. 173, n. III. 205, 206.

خاصيات نصادفها أيضاً في مخطوط مكتمل من «الكنوز الخمسة» لنظامي، محفوظ في مكتبة أكاديمية لينشيه في روما[1]. ومن بين سائر المنمنمات اخترنا عملا يصوّر والدة الإسكندر المقدوني وهي تصغي إلى فحوى رسالة قادمة من ابنها قبل مماته (الورقة. 323ف، الصورة: 55). نجد في الوسط والدة الإسكندر وهي جالسة على كرسي على هيئة عرش صغير، وعلى يسارها يقف الرسول، وعلى يمينها وصيفتها تمسك وشاحا صغيرا؛ وعلى ما يبدو يجري المشهد تحت خيمة منصوبة على مرج مزهر تنبجس منه شجرة وارفة يحط على أغصانها الطير.

ويعود مخطوط «كليلة ودمنة» الذي أعده نصر الله إلى العام 1492م، وهو من الأعمال المنجَزة في دلهي زمن سلطنة لودي. المخطوط في الوقت الحالي مودع في المتحف الوطني في دلهي الجديدة[2]، ويضم ثماني منمنمات من الحجم الصغير، نسبها أحد الدارسين إلى رسام فارسي عمل في الهند[3].

وأما مخطوط «بوستان» لسعدي فهو ينتمي إلى سلطنة مالوا، وتحديداً إلى عاصمتها ماندو. أُنجز العمل لفائدة السلطان الخلجي نصر شاه

(1) ms. Caetani 17; Bernardini Michele, schede in Venezia, cit., pp. 369 - 370, n. 224; Fontana Maria Vittoria, *XI. Il mito di Alessandro nell'Islam, schede nn. 128 - 141*, in Antonino De Vita, Carla Alfano (a cura di), Catalogo della mostra *Alessandro Magno storia e mito* (Roma 1995 - 1996), Leonardo Arte, Milano 1995, pp. 350 - 354, n. 135a - g.

(2) Inv. 71.187; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah *Manuscripts*, cit., 393, n. 48.

(3) Khandalavala Karl, *The Heritage of Islamic Art in India*, in K. Khandalavala, S. Doshi, *An Age of Splendour, Islamic Art in India*, Bombay 1983, p. 18, fig. 17 - 18.

(1500 – 1511) من قبل الرسام حاجي محمود؛ والمخطوط محفوظ بالمتحف الوطني في دلهي الجديدة[1]. ورغم أن الطابع محلي وباهت، فإن انتسابه إلى الطراز الفني في هراة أواخر العصر التيموري لا تخطئه العين. وإلى الفترة نفسها وإلى الأوساط الفنية ذاتها يُنسب المجلد الثاني المتبقي من «نعمتنامه»، وهو كتاب في فن الطبخ، مودع بمكتب الهند في مكتبة لندن[2]. أثارَ التاريخ الوارد بشأن المنمنمات الخمسين بعض التساؤلات: وعلى ما يرجَّح أن المخطوط قد أمر بتنفيذه غياث الدين الخلجي (1469 – 1500) وتابع إنجازه ابنه ناصر شاه بعد وفاة والده. ولئن كانت بعض العناصر في المنمنمات –مثل الخلفية التي تتناثر عليها بعض النتف من الأعشاب وبعض الأزهار، ومناظر الصخور التي تلوح من بعيد، والأشجار الوارفة المزهرة بأزهار بيضاء مخضبة بالحمرة، والغيوم المتناثرة في السماء الزرقاء اللامعة – تحيل إلى مدرسة شيراز خلال السنوات الأولى من القرن السادس عشر، فمما لا شك فيه أن ملامح الشخصيات المرسومة وأشكال الوجوه –خصوصا العائدة منها إلى النساء – ، الجانبية التصوير أو الملتقطة من نواح ثلاث، فضلاً عن الألبسة، هي مما يعود إلى الهند.

هذا وقد أولت العديد من المخابر الفنية التابعة إلى مختلف السلطنات كتاب «لاور شاندا» (قصة شاندا) عناية خاصة، وهو كتاب من تأليف مولانا داوود بين (1377 و1378) وقد أُهدي إلى شاه جهان، وزير السلطان فيروز شاه تغلق في دلهي. بَلَغْتنا قرابة خمس نسخ مصوَّرة، على

(1) Inv. 48.6/4; Barret Douglas, Gray Basil, *La peinture indienne*, Skira, Ginevra 1978, p. 60.

(2) Skelton Robert, *The Ni'mat Nameh: A Landmark in Malwa Painting*, in «Marg», XII, 3, 1959, pp. 44 - 48.

الأقل أجزاء منها، وهي تحمل تواريخ تتراوح بين (1535 و1540). ثمان وستون منمنمة واردة من بوبال، تم اقتناؤها سنة 1957 من قبل متحف أمير بلاد الغال في بومباي[1]، في حين يقبع مخطوط شبه مكتمل في مكتبة جون ريلاند في مانشستر[2]. ويفوق مستوى التمازج بين الطابعين الفارسي والهندي ما عليه الأمر في رسوم المخطوطات السابقة؛ وينسب العمل إلى سلطنات دلهي وجوانبور ومالوا.

الحقبة المغولية

يتحدر بابر من نسل تيمورلنك ومن جانب والدته يعود نسبه إلى المغولي جنكيز خان، وتقديراً لتلك الأصول العريقة اتخذت الأسرة اسم المغول. برحيل بابر تولى هومايون (1530 - 1540؛ 1555 - 1556) مقاليد السلطة، وكما نعرف، عانى خلالها ذلّ المنفى بعد أن طلب العون من الصفوي شاه طهماسب بقصد العودة إلى دلهي. يُعتبر جلال الدين أكبر (1556 - 1605)، الذي اعتلى العرش في الرابعة عشر من عمره، مؤسس سلطة الأسرة المغولية؛ استطاع أثناء فترة حكمه المديدة، عقب غزوات وتحالفات عسكرية، السيطرة على وسط الهند وشمالها ثم لاحقاً على منطقة الدكن؛ وقد تدعم ذلك بزواجه من ابنة راجيا آمبر، حيث امتد نفوذه إلى أرجاء واسعة من راجستان. اتخذ كلاً من أكرا وفتحبور سيكري عاصمة له، ثم منذ العام 1585 غدت لاهور، الواقعة في باكستان في الوقت الحالي، مقراً رئيساً لحكمه. خوّل له الاستيلاءُ على غوجارات توطيدَ علاقات مع البرتغاليين في غوا، وبواسطتهم تعمقت معرفته بالدين المسيحي وحصل له نوع من الشغف بعوائد الأوروبيين. كان للمصنفات الأوروبية، التي حرص

---

(1) Barret Douglas, Gray Basil, *La peinture indienne*, cit., p. 71.

(2) Hindustani ms. 1; ivi, pp. 71 - 72.

على اقتنائها خلال تلك السنوات، أثرٌ واضحٌ على الثقافة الفنية المغولية وعلى شخصه. أقام الابن الأكبر جهانجهير (1628 - 1657) في أغرا؛ وسواء هذا الابن أو شاه جهان (1628 - 1657) فقد كان كلاهما مدفوعا لانتهاج سياسة دينية، بعد أن كان أكبر حريصاً على خلق دولة مسلمة هندية، لكن مع أورانك (1658 - 1707) تعاظم السعي لترسيخ هيمنة دينية سياسية للإسلام بشكل متعسف. اضطهد رعاياه الهندوس وأذاقهم سوء العذاب ما سهل اندلاع أكثر من انتفاضة في عدة مناسبات. وقد تسببت محاولات غزو جنوب الهند في انهيار اقتصادي حقيقي، كانت آثاره وخيمة على التجارة، المصدر الأساسي لثروات المغول. حلّت محلّ البرتغاليين على السواحل، شركات شرق الهند الإنجليزية، وقدِم الهولانديون والفرنسيون أيضاً، وقد كان ذلك إيذانا بمقدم الاحتلال البريطاني في منتصف القرن التاسع عشر. وبرحيل أورانك بدأ الانهيار الفعلي للإمبراطورية المغولية الكبرى.

خلال السنوات الأخيرة أفرد أحد الدارسين جملة من المقالات والأبحاث للمنمنمات المغولية(1) حذت حذو أدبيات أخرى عن الموضوع، انطلقت في تقصيها منذ مطلع القرن السابق، على غرار تلك

(1) Beach Milo Cleveland, *The Grand Mogul: Imperial Painting in India, 1600 - 1660*, Clark Art Institute, Williamstown, Mass. 1978 ; Beach Milo Cleveland, *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*, Freer Gallery of Art, Washington D.C. 1981; Beach Milo Cleveland, *Early Mughal Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1987; Beach Milo Cleveland, *Mughal and Rajput Painting*, The New Cambridge History of India, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

التي تعود إلى بيرشي براون (1924)[1]. يملي علينا تداخل الرسوم التي تميز الرسم المغولي، إيلاء بعض النماذج شيئاً من الاهتمام، في هذا العرض المختصر، ما يسمح لنا بالولوج على مراحل في تاريخ تكون وتطور هذه المدرسة العريقة[2].

كان بابر مؤسس العائلة من العارفين الكبار بفنون الرسم؛ وكان مخطوط «الشاهنامة» المنجز في هراة سنة 1440 من قبل محمد جوكي من جملة مقتنياته الفنية، كما يبين الختم العائد إلى العام 1501 (انظر المدرسة التيمورية، هراة النصف الأول من القرن الخامس عشر). وبأي شكل كان، لم يثبت حتى تاريخنا الحالي إنجاز مخطوطات مرسومة أثناء فترة حكمه. فقد كان الابن هومايون، الحريص على إدخال اللغة الفارسية إلى البلاط واستبدالها بسابقتها التركية، كلفاً أشد الكلف بالأجواء الفنية للبلاط الصفوي في تبريز، بعد أن حلّ فيه ضيفا لمدة خمس عشرة سنة، نذكر كيف أقنع أكثر من رسام بترك البلاط والانتقال إلى الهند لما حان موعد رحيله إلى وطنه وتولي مقاليد السلطة.

وعقب اتخاذ هومايون مدينة كابول مقرّا ظرفيا للحكم، جلب الرسام الفارسي عبدالصمد، أصيل مدينة شيراز سنة 1549 ليُكلّفه لاحقاً بمهمة وكيل رؤساء المكتبات. يُنسَب إلى عبدالصمد، خلال سنوات (1550 – 1555)، رسمٌ على القماش بعنوان «أمراء بيت تيمور»، وهو محفوظ في

(1) Brown Percy. *Indian Paintings under the Mughals*. A.D. 1550 to A.D. 1750, Clarendon Press, Oxford 1924.

(2) Okada Amina, *Imperial Mughal Painters* (trad. a cura di Deke Dusinberre), Flammarion, Parigi 1992; Rogers J. Michael, *Mughal Miniatures*, The Trustees of the British Museum, Londra 1993; Leach Linda York, *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library*, 2 voll., Scorpion Cavendish, Londra 1995.

المتحف البريطاني في لندن[1]. الفرضية الأقرب إلى الصحة والرائجة اليوم، ان العمل أنجز في كابول لإحدى إقامات هومايون قبل اعتلائه العرش. يصوِّر المشهد جلسة تعقدها شخصية متنفذة ترتدي زيا من آسيا الوسطى: يُرجَّح أن يكون بابر وهو يستقبل أحد أبنائه؛ لاحقاً وحوالي العام 1607 أضيفت تصاوير أكبر، وجهانجهير، وشاه جهان الذي سيعتلي العرش لاحقاً. ربما في الفترة ذاتها، أو بعيْد ذلك بقليل، أُضيفت أو حُوّرت بعض الوجوه الأخرى، في حين على الخلفية، التي فُقد منها جزء في الوقت الحالي، حازت مجموعة من الموسيقيين والراقصين موقعا أيضاً. وبرغم الحضور المكثف لجملة من العناصر الواردة من التقليد الفارسي، هناك عنصر مستجد في التصوير، يمكن التنبه إليه من خلال التملي في الرسوم، حتى الصغيرة منها التي تشمل الطهاة والخدم والحشم من الدائرة الموسعة، يتمثل في دقة التنفيذ والملامح لا تبرز في الرسوم الصفوية.

نجد منمنمة من ضمن مرقع أُنجز برعاية جهانجهير، نَسَبها بعض الدارسين إلى الرسام دوست محمد الذي أطبقت شهرته الآفاق، وهو ما يُرجَّح اشتغاله في كابول أيضاً[2]. ويغلب الظن أن العمل منجز حوالي العام 1550، وهو اليوم مودع في المكتبة الوطنية في برلين[3]؛ يصور موضوع الرسم هومايون متربعا على عرشه وهو يستقبل إخوته يحيط بهم عازفون وحراس. بعض المخطوطات الأخرى المرسومة، الأوراق

(1) Canby Sheila R. (a cura di), *Humayun's Garden Party. Princes of the House of Timur and Early Mughal Painting* (London 1993), vol. monografico di «Marg», Bombay 1994, con bibl.

(2) New York 1985, n. 85.

(3) Libr. Pict. A117, fol. 15r.

المنفردة المصورة، المنسوبة إلى مدرسة هومايون، تم التعرف عليها من قبل بعض الدارسين، الذين أفردوا لها في الفترة الأخيرة جردا خاصا(1).

لقد تم تجميع ميراث هومايون من قبل ابنه أكبر. ومع ترجيح أنه كان أميّاً، فقد كان على دراية واسعة بالفنون بفضل الذاكرة القوية التي كان ينعم بها. فقد كان العديد من المختصين يقرأون له ما يودّ تعلمه وكان الشعراء يلقون أمامه قصائدهم. شغفه الكبير بالفنون جلب إليه كثيراً من المهندسين والرسامين والحرفيين من كافة أرجاء الإمبراطورية المترامية. ففي كثير من المدن، التي تميز عمرانها بطراز فني بديع يطغى الطابع الهندي، حيث كان يعمل مئات الفنانين في مختلف المخابر يوفرون للبلاط ما يحتاجه من مرافق الأبهة. وكان معدّو المنمنمات من بين أبرز المساهمين الذين نالوا حظوة، فقد كُلِّفوا برسم المشاهد البطولية للإمبراطور، فضلاً عن رسم القصائد الملحمية التي كان له شغف بها. وقد تميّز في هذا الطابع باسوان الهندي، الذي كان بارعاً بالخصوص في تصوير مشاهد القنص، الهواية الأثيرة لدى أكبر أثناء فترة شبابه(2).

يُعدّ العمل الضخم الذي شرع أكبر في إعداده، منذ العام 1564، كتاب «حمزة نامه». المؤلَّف هو عبارة عن قصة ملحمية تروي مآثر عم النبي حمزة، تطفح بمواقف الشهامة والبطولة التي خاضها البطل، بقصد استمالة خصومه إلى دين الإسلام، ولو كان عنوة. شارك العديد

(1) Richard Francis, *An Unpublished Manuscript from the Atelier of the Emperor Humāyūn, the Khamsa Smith - Lesouëf 216 of the Bibliothèque Nationale,* in Françoise «Naline» Delvoye (a cura di), *Confluence of Cultures; French Contributions to Indo - Persian Studies,* Manohar, Nuova Delhi 1994, p. 43.

(2) Welch Stuart Cary, *The Paintings of Basāwan,* in «Lalit Kalā», 10, 1961, pp. 7 - 17.

من الفنانين في تنفيذ العمل، نذكر من بينهم عبد الصمد ومير سيد علي[1]. ويبلغ عدد المجلدات التي أعدّت سبعة عشر مجلدا من الحجم الكبير، وقد تم الانتهاء من العمل تقريبا سنة 1579، أي حين بدأ أكبر يهجر التزمت الذي ألمّ به. يحوي العمل قرابة 1400 منمنمة، بأحجام كبيرة، رُسمت على القماش ثم ألصقت على الورق لاحقاً؛ وقد بلغتنا منها أكثر من مئة، والبعض منها تآكلت وهي موزعة بين العديد من المكتبات[2]. تتمتع التصاوير بسحر فائق وحيوية فياضة. وفي البعض منها يسهل التفطن إلى تدخل يد الفنان الهندي الكبير مسكين، البارع في رسم الحيوانات، ولا سيما الطيور بأسلوب واقعي. المنمنمة التي نشاهدها معا (الصورة: 56)[3]، تصور مشهد الرهان الذي قبلت بموجبه الفتاة مهردوخت تمرير سهم عبر حلقة وضعت في أعلى المنارة. وتعيد الأشجار والنباتات النادرة للأذهان تصاوير الدكن، ويذكّر شكل الصومعة بطراز أحمدأباد، كما تحيل هيئة الفتيات بأزيائهن الشفافة إلى المنمنمات القديمة في راجستان: يُرجّح أن التحصيل الفني للمصوِّر كان في الدكن.

تتماثل الواقعية كثيراً في مشاهد التصاوير الهندية مع الطراز الفني الفارسي الوارد في مخطوط «أنوار سهيلي» للكاشفي (بشأن مصنف آخر من هذا العمل، نحيل إلى المدرسة الصفوية، قزوين) الذي يحمل تاريخ 23 سبتمبر من العام 1570، وهو مودع اليوم في مكتبة الدراسات

---

(1) Scerrato Umberto, *Mīr Sayyid 'Alī*, cit.,coll. 406 - 408.

(2) Glück Heinrich, *Die indischen Miniaturen des Hoemzae - Romanes im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien und in anderen Sammlungen*, Amalthea Ed., Zurigo - Vienna - Lipsia 1925; Egger G., *Hamza - nama*, Akademische Druck und Verlagsanstadt, Graz 1974.

(3) Collezione Hodgkin, Londra.

الشرقية والإفريقية في جامعة لندن[1]. اخترت من المنمنمات السبع والعشرين تلك التي تصور قِرَدة تمرح على مرج وهي تنطّ بين الصخور والشجر، في الوقت الذي كانت واحدة منها تغطس في سيل جار (الورقة. 183ف، الصورة: 57). أضفى المصور على القِرَدة حركات شبه آدمية، لكن يرجح أن تلك الميزة تبقى الأقل تجانساً في الخاصية الأسلوبية التي تميز الطابع الإيراني والمعروف في كافة عناصر المشاهد وفي مجمل خيارات التلوين.

ويعود تاريخ مخطوط «توتي نامه» لضياء الدين النقشبندي إلى العام 1580 (نحيل بالنسبة للكتاب المؤلف في إيران سنة 1330 إلى روزن جورج[2]) وهو اليوم موزَّع بين عدة مكتبات[3]. وتتميز التصاوير البالغ عددها مئة وثلاث صور ببساطة لافتة ومهارة عالية، نادرا ما نصادفها في المنمنمات المغولية.

خلال العام 1582 أمر أكبر بترجمة الملحمة الهندية «مهابهاراتا» إلى اللغة الفارسية، وقد تم الانتهاء من العمل سنة 1589 بعد عنونته بـ«رزم نامه». ومما هو ثابت اليوم أن المخطوط الأصلي المتوفر هو بحوزة مهاراجا جايبور، أُنجز خلال الفترة الممتدة بين (1584 و1589)، تزينه

---

(1) ms. 10102 ; Seyller John, *The School of Oriental and African Studies* Anvār - I Suhaylī: *The Illustrations of a* de luxe *Mughal Manuscript*, in «AO», XVI, 1986, pp. 119 - 151; Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., pp. 394 - 95, n. 52.

(2) Rosen Georg, *Tuti - Nameh. Das Papageienbuch. Eine Sammlung orientalischer Erzdhlungen*, 2 voll., Lipsia 1962 (1 a ed. 1858).

(3) Grube Ernst J., *Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated* Kalilah wa Dimnah, cit., pp. 403, n. 2, con bibl.

مئة وتسع وستون منمنمة[1]. يظهر من بين الفنانين داسفانت، الذي تفطن أكبر إلى موهبته منذ صباه، فأوصى به عبدالصمد؛ وخلال وقت وجيز بات داسفانت واحدا من ألمع رسامي عصره، وقد مات منتحراً ببلوغه منتهى المجد والإتقان.

رعى أكبر كذلك ترجمة الأصل الفارسي لمذكرات بابر - مؤسس العائلة المغولية - إلى لغة جغتاي التركية، وقد تم الانتهاء من إنجاز العمل سنة 1589 [2]. وتعود النسخة الأصلية من مؤلف «بابر نامه» إلى تاريخ 1590 وهي اليوم في عداد الأعمال المفقودة، لكن بعض الصفحات منها لا تزال محفوظة في متحف فيكتوريا وألبارت في لندن[3]. مخطوط «بابر نامه» فائق الجمال، وقد ساهم في تنفيذه أربعة وخمسون رساماً، بعضهم من المكلفين بالأصل أيضاً، مثل منوهر[4] ومنصور، وهو يعود تقريبا إلى السنوات نفسها، حتى وإن كان تاريخ بعض المنمنمات يعود إلى العام 1600، وهو محفوظ في المكتبة البريطانية في لندن[5]. تظهر العديد من الرسوم على ورقتين، حيث نتابع مشاهد لحملات بابر فضلاً عن ظروف عيشه ومشاهد للقنص والحدائق.

مواضيع الرسوم، مثل زيارة بابر إلى التماثيل المنحوتة على الصخر

---

(1) Barret Douglas, Gray Basil, *La peinture indienne*, cit., pp. 83 - 84.

(2) Beveridge, Annette Susannah (trad. a cura di), Zahiruddin Muhammad Babur, *Baburnama*, cit; Thackston Wheeler M., *The Baburnama, Memoirs of Babur, Prince and Emperor*, The Freer Gallery - Sakler Gallery, Washington D.C., Oxford 1996.

(3) inv. I.M. 276 & A - 1913; Londra 1982, n. 24.

(4) Lowry Glenn D., *Manohar*, in Beach (1978).

(5) ms. Or. 3714; Suleiman Kh., *Miniatury y Babur - name*, Izd. FAN Uzbekskoy SSR, Tashkent 1970; Randhawa M.S., *Painting of the Babur - nama*, National Museum, Nuova Delhi 1983.

في قلعة أروا[1]، تم اختيارها بعناية فائقة لتصور التعاطف الكبير مع بابر، الذي يشاركه فيه أكبر[2].

كما نجد عملاً آخر بالغ الأهمية يعود إلى حقبة أكبر متمثلا في سيرة حياته المعنونة بـ«أكبرنامه»، وقد دوّن هذه السيرة الوزير أبو الفضل أحد المقرّبين، وهي مصوَّرة من قبل كبار الفنانين في البلاط، من بينهم باسوان ومسكين، حوالي العام 1595، أي في أواخر سنوات حكم السلطان أكبر. المخطوط به نقصٌ وهو مودعٌ في مكتبة متحف فيكتوريا وألبارت في لندن[3]، ويضم 117 منمنمة تصور وقائع بداية الدولة يعوزها الارتباط المباشر بالنص. وعادة في هذه التصاوير يصعب تمييز يد فنان عن غيره خلال عملية الإنجاز بموجب الاشتغال الجماعي: فنان يرسم الشكل العام وآخر يتكفل بطلي الأصباغ، في حين يتولى ثالث رسم ملامح الوجوه وتلوينها. كان داسوانث أحد مصوري المنمنمات البارزين وقد كان من المساهمين في إنجاز الأعمال الفنية؛ كما كان الرسام الهندي كسو كلان من كبار المعنيين برسم الوقائع الحربية التي شاركت فيها الفيلة. بات التقليد الفارسي بعيدا نوعا مّا، كما نشاهد في المنمنمة (الورقة. 60ر، الصورة: 58)، التي تصور عُبور أكبر نهر الغانج رفقة جنده. المنظر يغلب عليه الطابع الأوروبي وهو في تضاد بيّن مع الطابع الهندي للمشهد المرسوم، والواقعي في الآن نفسه. يبقى المنظر العام متكونا وموزعا بشكل محكم على جداول أفقية لا تترك مجالا للحكي؛ وفي الرسم ثمة عناية فائقة بالتفاصيل سواء ما تعلق منها بالأشخاص أو الفيلة.

(1) Rogers J. Michael, *Mughal Miniatures*, cit., fig. 26.
(2) Ivi, p. 56.
(3) ms. 1896 - 117; Sen G., *Painting from the Akbar - nama*, Lustre Press, Calcutta 1984.

تتقاسم نسخة أخرى من «أكبرنامه» (1603 - 1605) مكتبتان: المكتبة البريطانية في لندن[1]، التي حازت المجلد الأول من العمل ومكتبة شيستر بيتي في دبلن[2] التي تضم رفوفها المجلد الثاني وما تبقى من الجزء الثالث.

ورغم أن النصوص الفارسية الكلاسيكية لا تظهر بين الأعمال الأثيرة، مع ذلك نَسَخَ أكبر ورَسَم «الكنوز الخمسة» لنظامي وذلك بتاريخ 1596 وهي ممهورة باسم عبد الصمد، ومودعة اليوم في المكتبة البريطانية في لندن[3].

ومن بين الرسوم والنقوش ذات المضامين المسيحية التي بلغت البلاط بين العام 1575 و1582، فضلاً عن «الكتاب المقدس بألسن عدة» لبلانتين، المطبوع لفيليب الثاني خلال القرن السادس عشر[4] والذي أُهدي إلى أكبر من قبل الراهب اليسوعي البرتغالي رودولفو أكوافيفا؛ نجد رسوما للمسيح ورسوما للعذراء مريم رفقة الرضيع يسوع[5]. تظهر

(1) ms. Or. 12988; Titley Norah, *Persian Miniature Painting and Its Influence on the Art of Turkey and India, The British Collections*, cit., pp. 4 - 5, n. 5.

(2) ms. Ind. 3, ms. 62.6; Leach Linda York, *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library*, cit., pp. 232 - 300.

(3) ms. Or. 12208; Brend Barbara, *The Emperor Akbar's* Khamsa *of Nizāmī*, The British Library, Londra 1995.

(4) Barret Douglas, Gray Basil, *La peinture indienne*, cit., pp. 86 - 87; Ahmed Khalid Anis, *History of the Mughal Painting, Intercultural and Artistic Influences*, in Ahmed (1995, pp. 11 - 28), 1995, p. 14.

(5) يمكن مشاهدة أحد هذه الرسوم على الورق بمكتب الهند في مكتبة لندن وهو يعود إلى العام 1590:

inv. J.A8, n. 6; Bressan Luigi, Mughal - Christian Miniatures, in Ahmed, 1995, fig. 62.

من بين تلك الأعمال الفنية رسوما بيزنطية للعذراء في الكابيلا بورغيزي بكاتدرائية سانتا ماريا ماجوري في روما. وبدافع الفضول المعرفي وليس بنية التنصر، كما أمل المبشرون في ذلك، صاغ أكبر عدة نسخ من المنمنمات. وكلّف من رَسَم له بالألوان المائية بعض المواضع في قصره من بينها خلوة في مخدعه بمشاهد مستوحاة من العهدين القديم والجديد، جرى محوها لاحقاً من قبل ابن الحفيد المتشدد أورانك. تعود النماذج الأولى من هذه الأعمال المرسومة، من حيث الطابع الفني، إلى العام 1580 تقريبا، وهي أعمال مستوحاة من الطراز الغربي ومنجَزَة تحت حوافز هندية. نعثر على عدد وافر من مواضيع هذه الرسوم ضمن مؤلف حديث لأحد الدارسين[1]. فلا ريب أن الأنماط الأوروبية كان تأثيرها واسعا على المنمنمات المغولية، علاوة على المشاهد البعيدة، وأيضاً على الأحجام والتلاعب بالأضواء والظلال، والإلماحات الخفية، ولكن بالخصوص الذوق في الرسم. وكذلك اكتشاف التلاعب بالظل، البارز بالخصوص على ملامح الوجوه التي تبدو حقيقية، حين يتعلق الأمر برسوم مثالية. وقد تم تجميع تصاوير الملك والوزراء والحاشية ومشاهير الموسيقيين والأميرات، بل أيضاً الرسل والسفراء الغربيين، بالإضافة إلى مخططات أُعدّت على عجل ونقوش أصلية لمواضيع ذات طابع ديني، في مرقع كبير؛ ضمّ نصوصا متعلقة بفن الخط والطباعة أيضاً ورسوما متقنة لنباتات وحيوانات.

وقد كانت منمنمات أكبر تعكس روح العصر، عراقة النسب وسمو المنزلة، فضلاً عن روح التفهم لرعاياه من غير المسلمين، أما تلك العائدة إلى الابن جهانجهير فهي على خلاف ذلك. فقد ورث عن والده عرشاً

(1) Bressan Luigi, *Mughal - Christian Miniatures*, in Ahmed (1995, pp. 37 - 78).

آمناً حسن الاشتغال، وبالتالي تيسر له الانسياق نحو حياة اللهو. فهو رجل رفيع الذوق ورهيف الإحساس، معتدّ بأحكامه في المجال الفني، يحبّذ جهانجهير في أعمال مصوريه التركيز على شخصه. كما أنه ميال إلى الجودة منه إلى الكم، ويعوزه نزوع والده إلى الأعمال الفخمة، فقد سرّح من المخابر كثيرا من الكتّاب من أكرا ولاهور، وسائر الفنانين ممن قدّر أنهم غير ملائمين، لكنه لم يفرط في كبار الفنانين، مثل منوهر، ممن تكفلوا بتسيير أشغال المدرسة الجديدة. هذا وقد تحول شقّ واسع من الفنانين الذين تم تسريحهم إلى العمل في بازارات الحواضر الكبرى، أو في بلاطات راجبوت في راجستان وسط الهند، أو كذلك في البنجاب، ناقلين بذلك الطابع الفني المغولي الذي حافظ على حضوره، وهو ما يسهل التعرف عليه خارج حدود المملكة، حتى بعد تواري الأسرة الحاكمة.

وجراء إيمانه بعظيم شأنه وعلو مقامه، آثر جهانجهير التصاوير التي تروي عن مجده وتشيد بفخامته وهو ما يلوح من ألقابه: نورالدين وجهانجهير (فاتح العالم) في حين اسمه الحقيقي سليم. رسمه رسامه الأثير أبو الحسن، في العديد من المشاهد الرمزية، وهو يقبض على خريطة الكون وميزان العدل، أو يدوس بساقيه عظمة الأسود، ودائماً تحيط به هالة من نور الشمس وفي موضع متقدم عن غيره من عظماء العالم. وفي كافة هذه التصاوير، الواقعية وفي الآن المثالية، تظهر المؤثرات الأوروبية بما يفوق ما كان في عصر أكبر: ساعات رملية، ولا سيما مناظر نائية ومشاهد مختزلة. جمع جهانجهير هذه التصاوير في مرقع ضخم ضمّ تصاوير حاشيته ومقالات في فن الخط ومشاهد مماثلة تزين أطرافها الزخارف والطيور والحيوانات المتقنة. تم إنجاز هذا الإطار من قبل فنانين كبار في ذلك العصر، مثل بيشان داس وفروخ بيك وغوفردان ودولت، إلى جانب بالطبع أبو الحسن ومنوهر. وعلاوة على الشغف الكبير بشخصه كان جهانجهير يسكنه ولعٌ جارفٌ بالطبيعة، في

كافة أشكالها، ولا سيما منها المشاهد غير المألوفة: تشحذه رغبة عارمة في مشاهدتها، حيث يعيد مصورروه رسمها له بأشكال صغيرة. فقد كان منصور مكلّفاً بتصوير سائر الحيوانات النادرة، التي يصادفها الإمبراطور في رحلاته المتكررة أو التي يتلقاها هدايا؛ وكان آخرون مكلفين برسم الزهر والنبات والطير والحيوان في مشاهد عادية أو غير مألوفة. وقد تولدت عن هذه المواضيع روائع كشفت عن دقة عالية في الملاحظة، جاءت بألوان ناعمة أو زاهية. وتروي كثير من هذه التصاوير الواردة في «جهانجهير نامه» وفي «تزک جهانگيرى» (مذكرات جهانجهير) سيرة حياته. يحوي المصنف الأخير سيرة جهانجهير خلال السنوات الثماني عشرة الأولى من حكمه (1605 – 1627)؛ وقد توزعت التصاوير بشكل متفرق على عدة مراقع، مع أن الغلاف يضم اعتلاءه العرش، وهو عمل من إنجاز أبو الحسن، ربما لكون المجلد مهدى إلى شاه جيهان. ويعود المرقع إلى العام 1615 تقريباً، وهو اليوم في عداد الأعمال المفقودة، لكن نتابع معا منمنمة محفوظة في المتحف البريطاني في لندن (الصورة: 59)[1]: وهي تصوّر وزن الأمير خرّم، الذي سيغدو شاه جيهان، بالذهب والفضة خلال حفل مغولي مع انطلاق السنة الشمسية الجديدة. الرسم من إعداد منوهر، الذي تطغى على رسومه الألوان التي تغمر البستان على الخلفية؛ ثراء التفاصيل لافت، كما يبدو في التصويرة الواقعة في المستوى الأول، أو في التصاوير المرسومة على الجدران في الخلف.

وكما هو الشأن في بلاط أكبر، أيضاً في قصور جهانجهير، وتبعاً لرواية بعض السفراء والرحالة الأوروبيين[2] واعتمادا على بعض الآثار الباقية

---

(1) inv. 1948 - 10 - 9 - 069.

(2) Maclagan E.D., *The Jesuits and the Great Mogul,* Bums Oates and Washboume C and D, Londra 1932.

التي عثر عليها[1]، كانت هناك بعض التصاوير ذات المضامين المسيحية مدرجة بمحاذاة تصاوير الإمبراطور والأبناء والإخوة. كما أن هناك بعض المنمنمات التي تشي بتواصل بين العناصر المسيحية والأحداث المدنية؛ يحضر نموذج رائع في رسم لفروخ بيك يعود إلى العام 1615 تقريبا يصوّر شيخا صوفيا (يتواجد ضمن مجموعة خاصة)[2]. لقد استعاد نقيشة «ألم» لمارتن دي فوس (1532 - 1603) المحفوظة في متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك[3]، مستبدلاً المشهد المسيحي الأصلي (بلدة تتوسطها كنيسة ورسم يصوّر لحظة الصعود) بشجرة وارفة من منطقة الدكن. ذلك أنه في الفترة التي صُوِّر فيها المشهد، كانت سن المصوِّر تناهز السبعين سنة وقد كان قضى سنوات عدة في أحد بلاطات الدكن؛ الاستعمال الحِرَفي للألوان، غير الجلي في التوشيح الأصلي بالأبيض والأسود، يمكن نسبته إلى براعة فروخ بيك.

تابع الأمير خورام الذي اعتلى العرش سنة 1628 وبعد أن بات شاه جيهان (سيد العالم) فن تصوير الكتب وفق تعاليم والده. وجراء ميله المفرط للفنون خلّف آثاراً قيمة في دلهي وفي أكرا. في الأعمال التي تعود إلى عهده لا نرصد تغييراً ملحوظاً سوى تطوير بسيط في الأشكال المبتكرة. نجد المصورين أنفسهم، إلى جانب آخرين، مثل أنوب شاتر وهاشم ومحمد نادر من سمرقند؛ تخصصوا في رسم ملامح الوجوه

(1) Kokh Ebba, *Jahangir and the Angels: Recently Discovered Wall Paintings under European Influence in the Fort of Lahore*, in *India and West. Seminar in Honor of H. Goetz* («South - Asia Studies». XV), New Delhi 1983, pp. 173 - 195.

(2) Bressan Luigi, *Mughal - Christian Miniatures*, in Ahmed 1995, fig. a colori 60.

(3) Harris Brisbane Dick Fund. 44.62.6; ivi, fig. 59.

بشكل متقن وحِرَفي. وقد كان الموضوع الأثير الإمبراطورَ المتربّعَ على عرشه، أو المتواجد في البستان، أو في قصره، أو كذلك أثناء القنص رفقة أبنائه. رَسَم هاشم صورةً، يُرجَّح أنها أُنجزت بمناسبة اعتلاء شاه جيهان العرش، حيث يتربع ثلاثة على العرش: جهانجهير على اليسار، وأكبر في الوسط وهو يضع التاج على رأس الحفيد، يظهر شاه جيهان على يمين الصورة، ويُرجَّح أن يكون الرسم الأصلي محفوظا بمكتب الهند في مكتبة لندن ضمن مجموعة جونسون، حيث توجد منه مجموعة من النسخ[1]. التاج الذي يسلّمه أكبر إلى ولي العهد هو تاج تيموري، كما ثبت لنا ذلك من صورة أخرى تتميز بالهيئة نفسها تعود إلى العام 1630 من إعداد جوفردان، حيث يتوسط الشخص الجالس اثنين من أباطرة المغول ويتولى تيمورلنك بنفسه وضع التاج[2]. وفي كافة هذه التصاوير تغشى الوجوه مسحة أنوثة، وتبدو الألبسة شفافة ومذهّبة، في حين تأتي الخلفيات متجانسة وغائمة بشكل تلقائي.

تعزى إلى حقبة شاه جيهان مجموعة من صور الوجوه والرسوم يظهر فيها الأب. نذكر مثلاً صفحتين تعود كلتاهما إلى العام 1640 مودعتين في مكتبة المتحف البريطاني في لندن[3]. يظهر في الأولى جهانجهير رفقة أمير وقوفاً، لهما صقر يحطّ على يد ملفوفة؛ ويظهر في الثانية رفقة وزيره أبو الحسن آصف خان، وهو يربّت على ظهر أسد خلفه.

وفي العام الأول من توليه الحكم أوصى شاه جيهان بإعداد جملة من

---

(1) Londra 1982, n. 53.

(2) [من مرقع مينتو] .- Londra, Victoria and Albert Museum, inv, I.M. 8 1925

(3) nn. inv. 1920.9 - 17. 0286; 1920. 9 - 17. 046; Rogers J. Michael, *Mughal Miniatures*, The Trustees of the British Museum, Londra 1993, fig. A colori 78 - 79.

المخطوطات الشعرية مثل «غلستان» و«بوستان»، وكلاهما من أعمال الشاعر سعدي، تم نسخهما من قِبل الخطاط الفارسي المشهور ركن الدين مسعود المعروف بالحكيم. جرى إعداد المصنفين في أكرا ولا يتضمن كلاهما توقيعاً: تم الانتهاء من الأول في الفترة الفاصلة بين ديسمبر 1628 ويناير 1629[1]؛ والثاني في أكتوبر - نوفمبر من العام 1629[2]. أرسل شاه جيهان «غلستان» هدية إلى ملك إنجلترا كارل الأول سنة 1638، ثم لاحقاً خلال العام 1826 تبرع به جورج الرابع إلى الملك القاجاري في فارس فتح علي شاه (1797 - 1834)، ووصل «بوستان» إلى إنجلترا سنة 1820 بواسطة السير جون مالكولم. وفي المنمنمات الواردة في كلا المصنفين يُلاحَظ الإهمال التام للخلفيات الواضحة وهو تقليدٌ متبعٌ في حقبة جهانجهير، في حين بدأت تظهر ميولات أكاديمية، ستغدو جلية - مثلا - في الكثير من منمنمات العمل المغولي الضخم «بادشاه نامه».

ويعود تاريخ النسخة الأصلية لـ"بادشاه نامه" إلى (1656 - 1657)، وهي اليوم محفوظة في المكتبة الملكية في ويندسور[3]. في مشاهد هذا

(1) Wilkinson J.V.S., *An Indian Manuscript of the* Golestān *of the Shāh Jahān Period*, in «AO», II, 1957, pp. 423 - 425; Leach Linda York, *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library*, cit., pp. 359 - 369, fig. 3.3 - 3.10, tav. a colori 53, con bibl.

(2) Pinder - Wilson Ralph, *Three Illustrated Manuscripts of the Mughal Period*, in «AO», II, 1957, pp. 415 - 418, fig. 6 - 12; Losty Jeremiah P., *The Art of the Book in India*, The British Library, Londra 1982, n. 79, con ill; Leach Linda York, *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library*, cit., pp. 359 - 369.

(3) ms. 1367; Beach Milo Cleveland, Kokh Ebba, *King of the World, The Padshahnama an Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, Azimuth Editions - Sackler Gallery, Londra 1997.

النص، المحوَّرة عادة أو المستعاد رسمها في القرون اللاحقة، هناك غياب تام للحيوية والتشويق الحكائي المميز للعصور السابقة. انتقيت من هذا المخطوط صورة للإمبراطور شاه جيهان في مشهد صيد الأيائل (الصورة: 60)(1). تتوزع الصورة على ثلاثة مستويات أفقية بعلوّ متدرج من الأسفل إلى الأعلى. وفي المحور السفلي، أي في المستوى الأول، يحضر البطل الإمبراطور في رسم مشهد القنص تحيط به هالة، وهو جالس على سجادة يسدد من فوقها بندقيته إلى الأمام؛ وفي المستوى الأوسط نجد رسما لهضاب جميلة يطغى عليها الطابع الأوروبي البين؛ وفي الأخير يظهر شريط شفاف من السماء تغشيه غيوم أصباغها براقة.

في ظل حكم السلطان أورانك زيب(2)، الحريص على مراعاة تعاليم الدين، بدأت الأنشطة «الماجنة» مثل الرقص والموسيقى والرسم تتقلص من البلاط، حتى تم إغلاق سائر المحلات الفنية الملكية نهائياً سنة 1668م. ما دفع بكثير من الرسامين إلى هجران البلاط والبحث عن أماكن أخرى طلبا للرزق. بعض المنمنمات التي تعود إلى عصر أورانك زيب، هي أعمال منجَزَة بإتقان، وهو ما يشي بشغف بهذا الفن في المراحل الأولى. وبالخصوص يمكن الإشارة إلى ورقة تصور لقاء جماعيا بشايستا خان، تعود إلى العام 1659، وهي اليوم ضمن مجموعة خاصة(3). يجلس الملك على سرادق توشحها طيور الخلد؛ وعلى يده

(1) fol. 322r: Kokh in st., figura 60.

(2) بحوزتنا ترجمة إنجليزية لنيكولو مانوشي، وهو بندقي عاش طويلا في الهند وتوفي هناك، تعود تقريبا إلى فترة حكم أورانك زيب:

Storia do Mogor or Mogul India 1653 - 1708 by Niccolaò Manucci Venetian. Translated with Introduction and Notes by William Irvine, John Murray, (Indian Texts Series I), 4 voll., London 1907 - 1909.

(3) Beach Milo Cleveland, *The Grand Mogul*, cit., n. 67; Welch Stuart =

الملفوفة يحطّ صقر وقبالته يقف شايستا خان (الذي سيتولى لاحقاً مقاليد ولاية الدكن)، والابن الثالث محمد واثنان آخران من الحاشية. يبدو المشهد غارقا في أجواء شبيهة بالحلم، حيث تظهر ملامح الوجوه شديدة البروز ويكشف كل جانب عناية فائقة بالتصوير.

ورغم الانحدار السريع للأسرة الحاكمة عقب موت أورانك، حافظ فن التصوير على حضوره بين ورثته الضعاف. ومن بين هؤلاء ناصر الدين محمد (1719 - 1748)، الذي كان شديد الولع بمباهج الحياة ولا سيما بالموسيقى والتصوير، حيث حاول بعث مرسم ملكي بما تبقى من مصوري القصر. التصاوير التي تعود إلى عصره غالباً ما تصوره في عرض أو حفل، الملامح غير معبرة ونوعاً ما ومبيضة = مبيضة، والتعابير مشوبة بالذهول والشرود؛ يطغى طابع الصرامة على الألوان المستعملة (الأبيض البراق، والبرتقالي المتوهج، وأما السماوات والسرادق فيغلب عليها اللون الذهبي). النباتات واقعية ومحاذية للجدران الناصعة، وتعلوها غيوم منتفخة، ذهبية الأطراف.

وتُعتبَر الإمارات الصغيرة في راجستان، وفي الأود، وفي الدكن، الوارثة الحقيقية للتقليد المغولي، ففي تلك الربوع وجد الفنانون المسرّحون ملجأ كشأن من سُرِّحوا قبلهم في عصر جهانجهير.

Cary, *Imperial Mughal Painting*, George Braziller, New York 1978, = tav. 37.

ملحق صور



صورة الغلاف: مصوِّر أثناء أدائه عمله، صورة واردة ضمن مرقع، الكويت، متحف (مجموعة الصباح) (sM 57 SNL .niv) **(المدرسة الهندية، الحقبة المغولية، الربع الأول من القرن السابع عشر)**.

الرسم هو نسخة منقولة عن رسم عثماني يعود إلى أواخر القرن الخامس عشر (واشنطن، د.ش، رواق فرير للفنون، (inv. 32.28)، وهو مستوحى من صورة لرسام أوروبي تعود إلى الفترة نفسها، بوسطن، متحف إيزابيلا ستيوارت غاردنر، (inv. P15e 18 – 3)؛ سواء النسخة العثمانية أو النسخة الهندية، تحمل كلتاهما توقيعا منتَحَلاً للمصور الكبير بهزاد (فلورنسا 1994، **الصورة**: 29 – 30).



الصورة رقم 1: نبات الثوم، وردت في النسخة العربية من «**كتاب الحشائش والأدوية**» لديوسقوريدس. باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية (ms. Ar. 2850, fol. 90r) (**المدرسة الغربية، إسبانيا، القرن الثالث عشر**).



الصورة رقم 2: الفتى بياض طريح أرضاً بعد تغزّله بحبيبته، مخطوط «حديث بياض ورياض». مكتبة الفاتيكان (ms. Ar. 368, fol. 19r) (المدرسة الغربية، شمال إفريقيا أو إسبانيا، القرن الثالث عشر).



الصورة رقم 3: استخلاص مواد طبية من الأعشاب داخل صيدلية، ورقة منتزعة من نسخة عربية من مخطوط «**كتاب الحشائش والأدوية**» لديوسقوريدس، نيويورك، متحف متروبوليتان للفنون (inv. 57.51.21) (**المدرسة العباسية، بغداد 1224**).



الصورة رقم 4: أبو زيد والرواي الحارث يلتقيان برجل على مشارف بلدة، أين يظهر البازار في الخلف، «**مقامات الحريري**»، باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية (ms. Ar.5847. fol. 138r) (**المدرسة العباسية، بغداد 1237**).



الصورة رقم 5: محلات البازار، «**ورقه وگلشاه**» (أبطال قصة غرامية حزينة) لـعيوقي. إسطمبول، طوب قابو سراي (ms. Hazine 841, fol. 3v) (**المدرسة السلجوقية، بلاد الأناضول أو إيران، حوالي العام 1250**).



الصورة رقم 6: أمير يتربّع على عرشه، وردت على غلاف «**كتاب الأغاني**» لأبي الفرج الأصفهاني. إسطمبول، مكتبة ملت، مخطوط فيض الله أفندي 1566 (fol. 1r) (**المدرسة السلجوقية، الموصل،** 1217 - 1219).



الصورة رقم 7: شجرة الكرمة، النسخة العربية من **«كتاب الحشائش والأدوية»** لديوسقوريدس. إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي مخطوط أحمد الثالث (fol. ,2127 252v) (**المدرسة السلجوقية، الموصل**، 1228).



الصورة رقم 8: (صفحة الجانب الأيمن) من الغلاف الداخلي للنسخة العربية من **«كتاب الحشائش والأدوية»** لديوسقوريدس. إسطنبول، مكتبة طوب قابو سراي، مخطوط أحمد الثالث (fol. 1v ,2127) (**المدرسة السلجوقية، الموصل**، 1228).



الصورة رقم 9: (صفحة الجانب الأيسر) من الغلاف الداخلي للنسخة العربية من «**كتاب الحشائش والأدوية**» لديوسقوريدس، حيث يظهر اثنان من طلبة ديوسقوريدس، إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي مخطوط أحمد الثالث (fol. 2r ,2127) (**المدرسة السلجوقية، الموصل، 1228**).



الصورة رقم 10: صورة من كتاب «**كليلة ودمنة**» لابن المقفع. باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية (ms. Ar. 3465, fol. 49v) (**المدرسة السورية[؟]، مطلع القرن الثالث عشر**).



الصورة رقم 11: طبيب رفقة ضيفه، من «**رسالة دعوة الأطباء**» لابن بطلان. ميلانو مكتبة أمبروزيانا (SP 67 bis, fol. 35v) (**المدرسة المملوكية، الإسكندرية - مصر**، 1273).



الصورة رقم 12: غلاف كتاب «**مقامات الحريري**»، فيينا، المكتبة الوطنية (ms. A.F. 9, fol. 1r) (**المدرسة المملوكية، سوريا[؟]**، 1334).



الصورة رقم 13: الحريري يلتمس عوناً من أبي زيد، «**المقامات**». فيينا، المكتبة الوطنية (ms. A.F. 9, fol. 87v) (**المدرسة المملوكية، سوريا**[؟]، 1334).

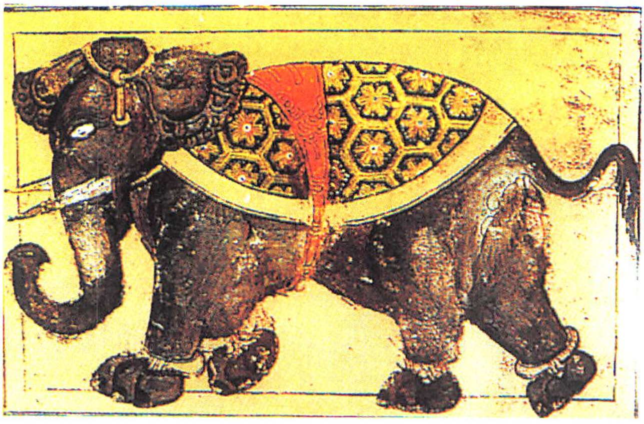


الصورة رقم 14: استعادة الراوي الحارث للناقة بعد فقدانها في الحين الذي يحرس فيه أبو زيد السارق، «**مقامات الحريري**». أكسفورد، مكتبة بودلاين (ms. Marsh 458, fol. 45r) (**المدرسة المملوكية، سوريا**[؟]، 1337).

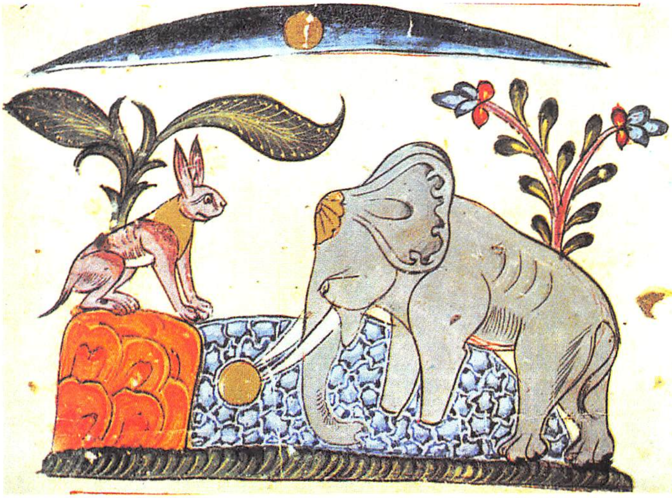


15

الصورة رقم 15: الدب والقرد، ورقة منتزَعة من مخطوط «**سلوان المطاع في عدوان الأتباع**» لابن ظفر الصقلي. الكويت، (مجموعة الصباح) (inv. LNS 104 Ms) (**المدرسة المملوكية، سوريا**[؟]، **الربع الثاني من القرن الرابع عشر**).



الصورة رقم 16: الفيل، «**كتاب منافع الحيوان**» لابن بختيشوع. مدريد، المكتبة الملكية بسان لورانسو ديل إسكوريال (ms. Ar. 898, fol. 16r) (**المدرسة المملوكية، سوريا**[؟]، 1354).



الصورة رقم 17: الأرنب والفيل عند موضع عين القمر، «**كليلة ودمنة**» لابن المقفع. أكسفورد، مكتبة بودلاين (ms. Pococke. 400, fol. 99r) (**المدرسة المملوكية، سوريا أو مصر، 1354**).



الصورة رقم 18: غربان تلهب النيران بأجنحتها عند مدخل كهف لجأ إليه البوم، «**كليلة ودمنة**» لابن المقفع. باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية (ms. Ar. 3467, fol. 78v) (**المدرسة المملوكية، سوريا أو مصر، منتصف القرن الرابع عشر**).



الصورة رقم 19: ذو القرنين متربعاً على عرشه، «**كتاب الحيوان**» للجاحظ، ميلانو، مكتبة أمبروزيانا (ms. SP 67, fol. 25r) (**المدرسة المملوكية، سوريا أو مصر، القرن الرابع عشر**).



الصورة رقم 20: الجانب الأيمن من الغلاف الداخلي لكتاب «**رسائل إخوان الصفا**». إسطمبول، المكتبة السليمانية (ms. Esad Efendi 3638, fol. 3v) (**مدرسة بغداد عقب الغزو المغولي، بغداد، منتصف القرن الثالث عشر**).



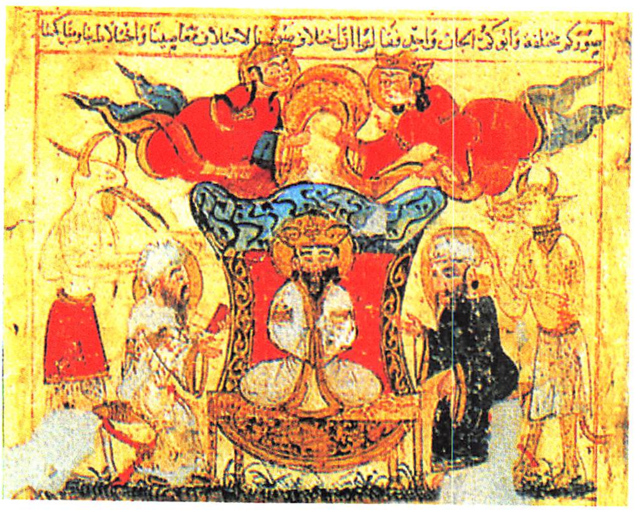
الصورة رقم 21: ملكان يدوّنان أعمال البشر، «**عجائب المخلوقات للقزويني**»، موناكو، المكتبة الوطنية (ms. Ar. 464, fol. 36r) (**مدرسة بغداد عقب الغزو المغولي، واسط**، 1280).



الصورة رقم 22: فِيَلَة، ترجمة فارسية من إعداد عبد الهادي لكتاب «**منافع الحيوان**» لبختيشوع. نيويورك، مكتبة بياربونت مورغن (ms. 500, fol. 13r) (**المدرسة الإيلخانية، مراغة** 1291).



الصورة رقم 23: النبي محمد يولي علي بن أبي طالب أمر الولاية، «**الآثار الباقية**» للبيروني، إدنبرة، المكتبة الجامعية (ms. Ar 161, fol. 162r) (**المدرسة الإيلخانية، الموصل**[؟]1307).



الصورة رقم 24: الملك سليمان محاط بنفر من الجن وهو متربع على عرشه، «**عجائب المخلوقات للقزويني**»، لندن المكتبة البريطانية، (ms. Or 14140, fol. 100r) (**المدرسة الإيلخانية، الموصل**[؟] 1305 - 1315).



الصورة رقم 25: السلطان محمود الغزنوي يتلقى البيعة من زعيم القراخانات، «**جامع التواريخ**» لرشيد الدين فضل الله الهمذاني. إدنبرة، المكتبة الجامعية (ms. Ar. 20, fol. 127v) (**المدرسة الإيلخانية، الرشيدية 1314 - 1315**).



الصورة رقم 26: مجلس عزاء حول جثمان الإسكندر؛ ويظهر خلف التابوت المستشار أرسطوطاليس وقبالته والدة الإسكندر تظهر من خلف، ورقة منتزعة من مخطوط «**الشاهنامة الكبرى**» المغولية للفردوسي. واشنطن، رواق فرير للفنون (inv. 38.3) (**المدرسة الإيلخانية، تبريز[؟]** 1317 - 1335/ 1336).



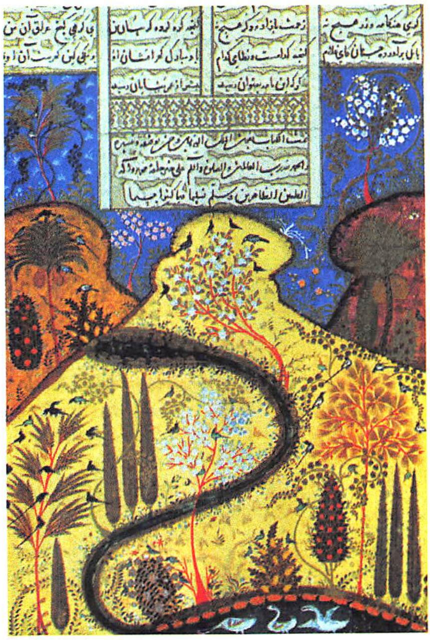
الصورة رقم 27: علامات الأبراج: القوس والجدي والدلو، ورقة منتزعة من الفصل التاسع والعشرين من مخطوط «**مؤنس الأحرار في دقائق الأشعار**» للجاجرمي. نيويورك، متحف متروبوليتان للفنون (inv. 57.51.25v) (**مدرسة أصفهان**، 1341).



الصورة رقم 28: إسبنديار رفقة الساحرة وهو يعزف على آلة العود، «**الشاهنامة الصغرى**» للفردوسي، نيويورك، متحف متروبوليتان للفنون (n. 1974.290, fol. 27r) (**مدرسة أصفهان**[؟]، **الربع الثاني من القرن الرابع عشر**).



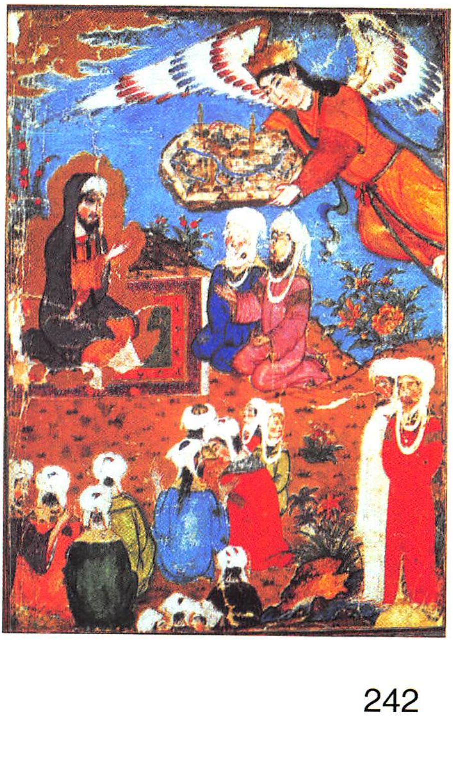
الصورة رقم 29: بهرام غور يقتل التنين، كتاب «**الشاهنامة**» للفردوسي. إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي، (ms. Hazine 1511, fol. 203v) (**المدرسة المظفرية، شيراز، 1371**).



الصورة رقم 30: منظر عام، «**أنطولوجيا شعراء فارس**». إسطمبول، مكتبة الفنون التركية والإسلامية (ms. T 1950, fol. 26r) (**المدرسة المظفرية، شيراز، 1398**).



الصورة رقم 31: جولة من المبارزة التي جمعت بين هماي وهمايون تنتهي بكشف هذه الأخيرة عن وجهها، «**هماي وهمايون**» لخواجة كرماني. لندن، المكتبة البريطانية (ms. Add. 18113, fol. 31r) (**المدرسة الجلائرية، بغداد، 1396**).



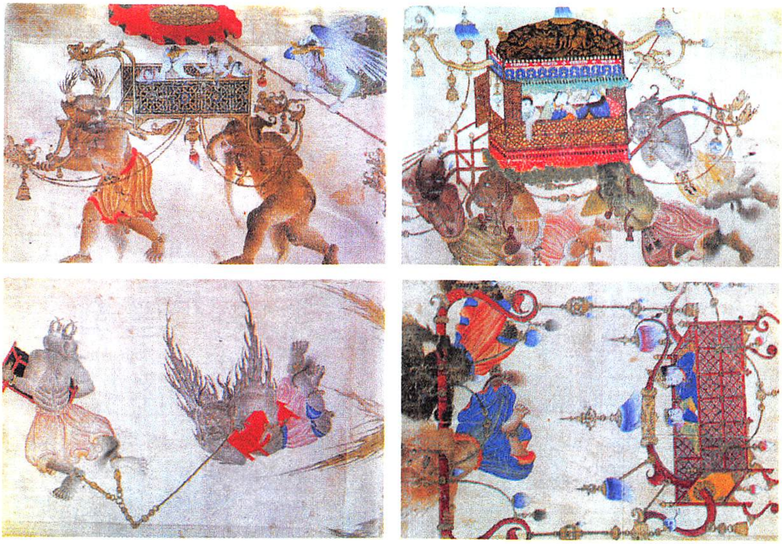
الصورة رقم 32: النبي محمد يعطى مدينة هدية من ملاك طائر، ورقة منتزعة من مخطوط يرجَّح أن يكون «**معراج نامه**». إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي، (ms. Hazine 2154, fol. 107r) (**المدرسة الجلائرية، تبريز، حوالي 1360 - 1370**).



الصورة رقم 33: مشهد قنص في فصل الشتاء، ورقة منتزعة من مخطوط مفقود. إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي، (ms. Hazine 2153, fol. 28r) (**المدرسة الجلائرية، تبريز، حوالي** 1360 - 1380).



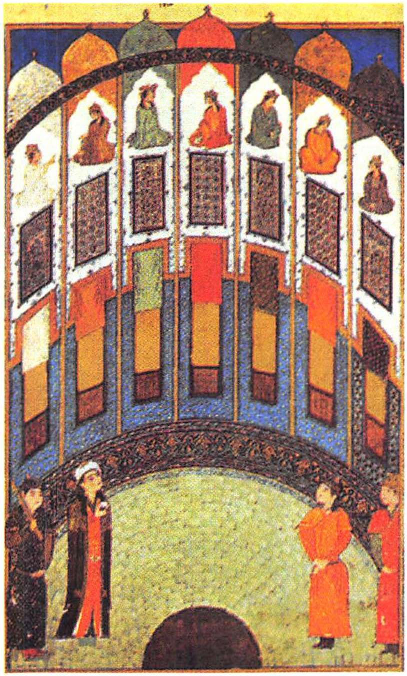
الصورة رقم 34: رقصة مخلوقين عجيبين يمسك كل منهما بيديه أوشحة، ورقة منفردة. إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي، (ms. Hazine 2153, fol. 64r) (**المدرسة التيمورية، سمرقند[؟]، أواخر القرن الرابع عشر[؟]**).



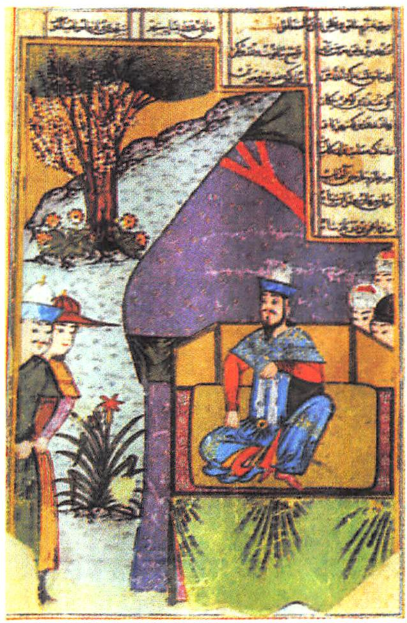
الصورة رقم 35: ملكة سبأ في طريقها إلى سليمان؛ سليمان وملكة سبأ طائران في السماء، رسم على الحرير. إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي، (ms. Hazine 2153, foll. 164v e 165r) **(المدرسة التيمورية، سمرقند[؟]، أواخر القرن الرابع عشر[؟])**.



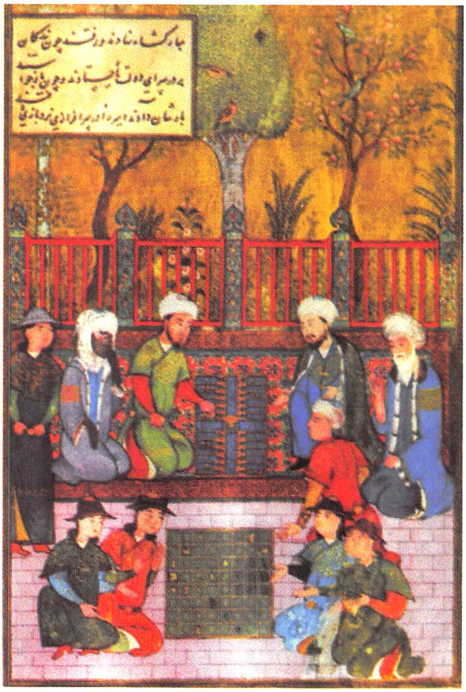
الصورة رقم 36: داما في رحلة ليلية، ورقات منفردة. إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي، (ms. Hazine 2153, foll. 3v e 4r) **(المدرسة التيمورية، سمرقند[؟]، أواخر القرن الرابع عشر[؟])**.



الصورة رقم 37: بهرام غور يتملّى صور الأميرات السبع، حيث كل واحدة في قصر على حدة، **«الكنوز الخمسة»** لنظامي ضمن أنطولوجيا شعرية ونثرية. لشبونة، فوندوكاو كالوست غولبنكيان (ms. L.A. 161, fol. 66v) **(المدرسة التيمورية، شيراز،** 1411).



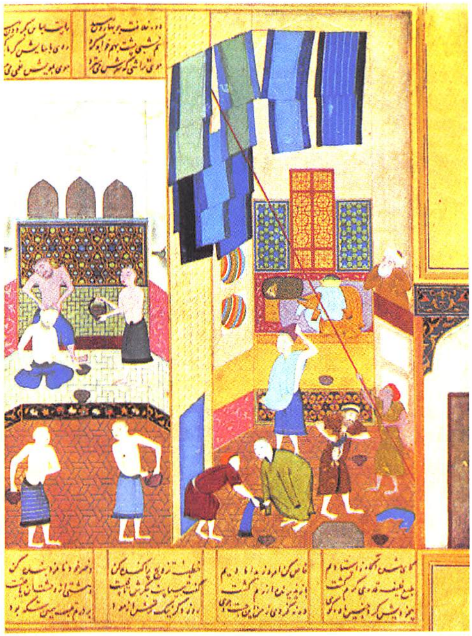
الصورة رقم 38: تيمورلنك يستقبل مدعويه بمناسبة حفل زفاف ابنه جهانجهير من سوين بيكا خان زاده، ورقة منتزعة من كتاب **«ظفرنامه»** لعلي اليزدي. فلورنسا، مكتبة مركز دراسات النهضة الإيطالية في جامعة هارفارد ضمن مجموعة برنسون، (fol. 139v) **(المدرسة التيمورية، شيراز** 1436).



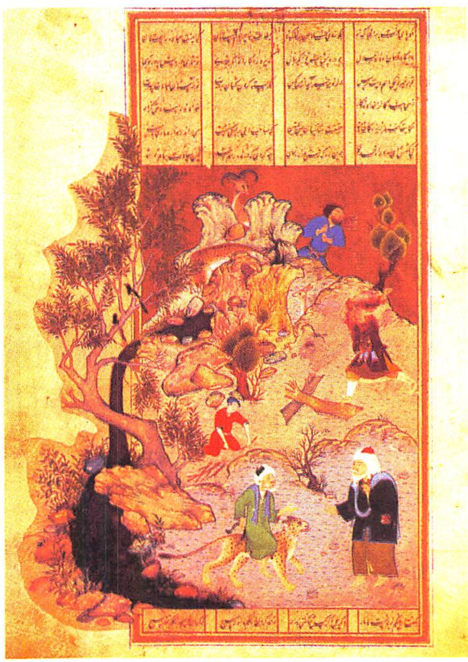
الصورة رقم 39: لعبتا النرد والشطرنج. أنطولوجيا شعرية ونثرية فلورنسا، مكتبة مركز دراسات النهضة الإيطالية في جامعة هارفارد ضمن مجموعة برنسون، (fol. 50v) (**المدرسة التيمورية، هراة، 1427**).



الصورة رقم 40: رستم وقد غلبه النعاس يلقي به الشيطان أكفان في البحر، كتاب «**الشاهنامة**» للفردوسي. لندن، الشركة الملكية الآسيوية، (ms. Morley 239, fol. 165v) (**المدرسة التيمورية، هراة، حوالي العام 1440**).



الصورة رقم 41: الخليفة العباسي هارون الرشيد داخل الحمام، «**الكنوز الخمسة**» لنظامي. لندن، المكتبة البريطانية (ms. Or. 6810, fol. 27v)، (**المدرسة التيمورية، هراة**، 1494 - 1495).



الصورة رقم 42: رجل صالح يمتطي ظهر فهد ويمسك بإحدى يديه أفعى، كتاب «**البوستان**» لسعدي. واشنطن، رواق أرثور ساكلر، (ms. S86.0036, fol. 4r) (**المدرسة الشيبانية، بخارى**، 1525).



الصورة رقم 43: معراج النبي محمد إلى السماء العلى على متن البراق وهو يمرّ فوق سماء مكة، ورقة منتزعة من مخطوط «**الكنوز الخمسة**» لنظامي (تبريز، 1481)، وهي مودعة في مكتبة طوب قابو سراي في إسطمبول (ms. Hazine 762). لندن، مجموعة كاير، (**المدرسة الصفوية، تبريز، حوالي** 1505).



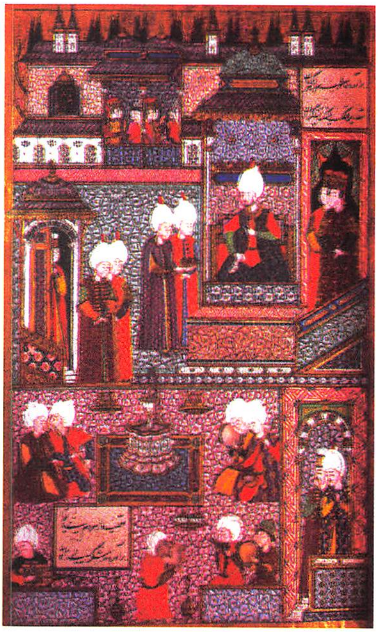
الصورة رقم 44: بلاط غيومرث (شاه إيران الأول)، ورقة منتزعة من مخطوط «**الشاهنامة**» (شاه طهماسب) للفردوسي. جنيف، مجموعة صدر الدين آغا خان، (fol. 20v) (**المدرسة الصفوية، تبريز، حوالي** 1520 - 1535).



الصورة رقم 45: خسرو يُفاجَأ بشيرين وهي تستحم، «**الكنوز الخمسة**» لنظامي، فيلادلفيا، متحف جامعة بنسلفانيا، (.ms. NE P 33, n 3) (**المدرسة الصفوية، تبريز، حوالي 1520 - 1535**).



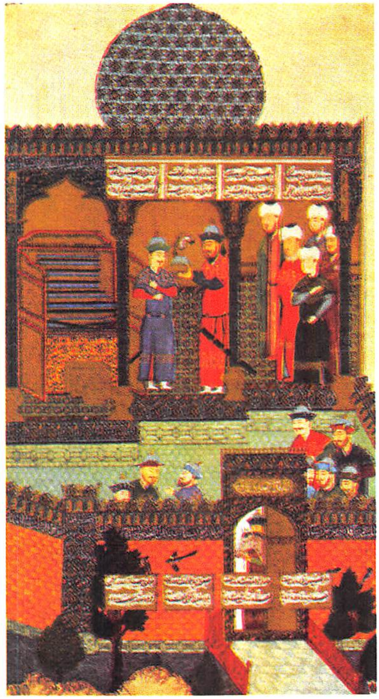
الصورة رقم 46: فتى واقف، ورقة منفردة. كمبريدج، متحف الفنون بجامعة هرفارد (.inv 1936. 27)، (**المدرسة الصفوية، أصفهان، حوالي العام 1590**).



الصورة رقم 47: خسرو يتوّج لهراسب خلفا له، كتاب «**الشاهنامة**» للفردوسي. نيويورك، المكتبة العمومية، مجموعة سبنسر بارس (ms. 2, fol 292r) (**المدرسة الصفوية، أصفهان، الربع الأول من القرن الرابع عشر[؟]**).



الصورة رقم 48: مشهد غرام، ورقة منفردة، نيويورك، مكتبة بياربونت مورغن، (inv. M. 386) (**المدرسة الصفوية، أصفهان، منتصف القرن السابع عشر**).



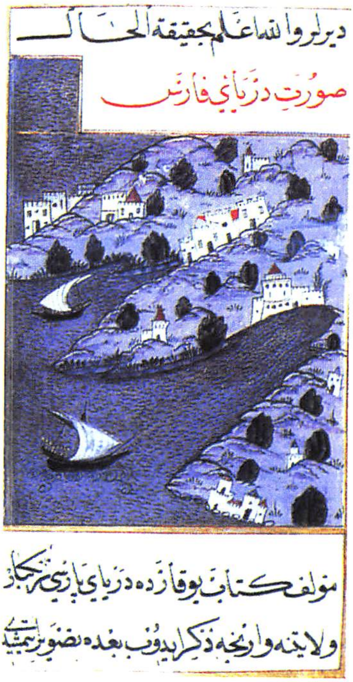
الصورة رقم 49: سليمان الثاني يتلقى الهدايا بمناسبة حفل ختان ابنيه بايزيد وجهانجهير، «سليمانامه». إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي (المدرسة العثمانية، إسطمبول، 1558).



الصورة رقم 50: بيت المقدس، رخصة لأداء الحج. إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي (ms. Hazine 1517, fol. 412r)
(1544 - 1545).



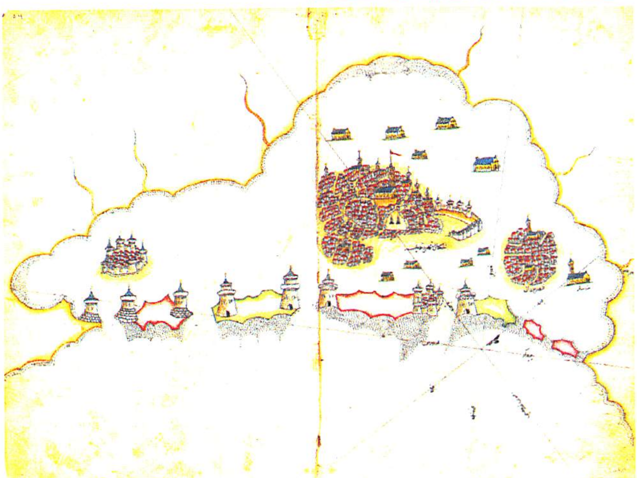
الصورة رقم 51: رفع المسيح إلى السماء مرفوقا بملاكين، «**زبدة التواريخ**» لسيد لقمان شلبي. إسطمبول، متحف الفنون التركية والإسلامية، (ms. T 1973, fol 40r) (**المدرسة العثمانية، إسطمبول**، 1583 - 1584).



الصورة رقم 52: سليمان الثاني، «**قيافت نامه**» لسيد لقمان شلبي. إسطمبول، مكتبة طوب قابو سراي، (ms. Hazine 1563, fol. 47v) (**المدرسة العثمانية، إسطمبول، حوالي** 1579).



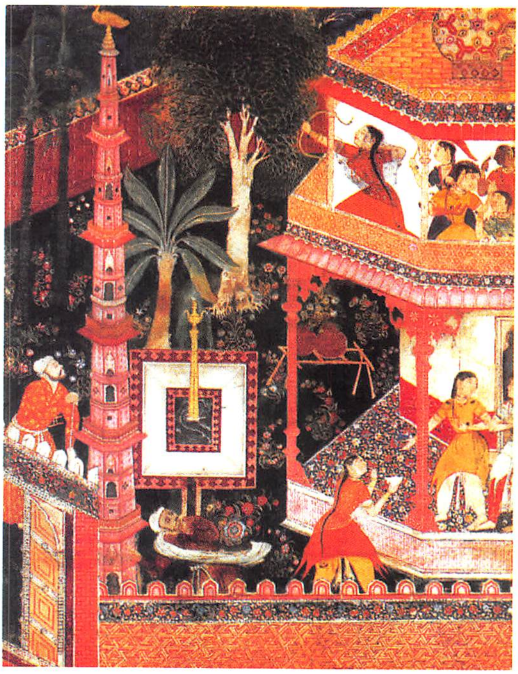
الصورة رقم 53: منطقة زنجبار الواقعة على أطراف الخليج العربي، «**كتاب المسالك والممالك**» لابن حوقل. مدينة بولونيا، المكتبة الجامعية (ms. 3611, fol 159r) (**المدرسة العثمانية، إسطمبول**، 1589).



الصورة رقم 54: خريطة بحيرة مدينة البندقية، «**كتاب البحر الأسود والأبيض**» لسيد نوح. مدينة بولونيا، المكتبة الجامعية (ms. 3609, foll 55v - 56r) (**المدرسة العثمانية، إسطمبول، حوالي** 1648 - 1687).



الصورة رقم 55: والدة الإسكندر تصغي إلى رسالة بعث بها ابنها قبل مماته، **«الكنوز الخمسة»** لنظامي. روما، مكتبة أكاديمية لينشيه الوطنية، (ms. Caetani 17, fol 323v) **(مدرسة شمال الهند، أواخر القرن الخامس عشر)**.



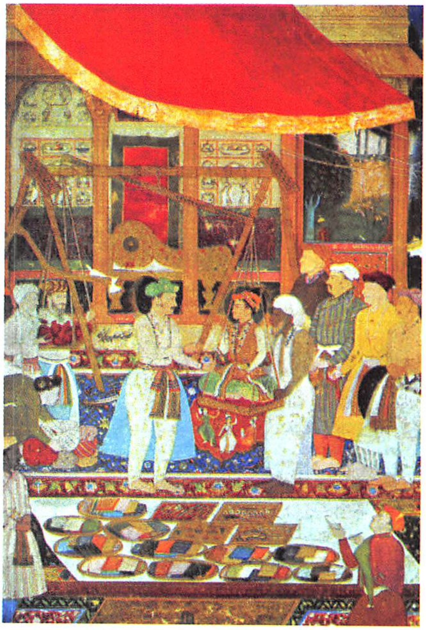
الصورة رقم 56: الفتاة مهردوخت ترمي سهما يخترق حلقة فوق منارة، ورقة منتزعة من **«حمزة نامه»**. لندن، مجموعة هودكن **(المدرسة الهندية، الحقبة المغولية، حوالي** 1579).



الصورة رقم 57: قِرَدَة تلهو، **«أنوار سهيلي»**. لندن، مكتبة مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية (ms. 10102, fol. 183v) (**المدرسة الهندية، الحقبة المغولية،** 1570).



الصورة رقم 58: جلال الدين أكبر رفقة رجالات البلاط يعبر نهر الغنج، **«أكبر نامه»**. لندن، مكتبة فيكتوريا ومتحف ألبارت، (ms. 1896 – 117, fol. 60r) (**المدرسة الهندية، الحقبة المغولية، حوالي** 1595).



الصورة رقم 59: وزن الأمير خورام (شاه جيهان لاحقاً) بالذهب والفضة، ورقة منتزَعة من مرقع من كتاب «**توزک جهانگیری**». لندن، المتحف البريطاني (10 - 1948 .inv 069 - 9 -) (**المدرسة الهندية، الحقبة المغولية، حوالي العام 1615**).



الصورة رقم 60: شاه جيهان في مشهد صيد الأيائل، «**پادشاه نامه**». ويندسور، المكتبة الملكية، (**المدرسة الهندية، الحقبة المغولية، 1656 - 1657م**).

نبذة عن المؤلفة: ماريا فيتوريا فونتانا أستاذة بجامعة روما (إيطاليا) متخصصة في الآثار والفنون الإسلامية. قامت بالعديد من الأبحاث الميدانية في عدة بلدان عربية وإسلامية منها/ الأردن واليمن وإيران. من أعمالها المنشورة «فن التصوير في الحضارة الإسلامية» جوفانس 2002.

نبذة عن المترجم: عزالدين عناية، أستاذ من تونس بجامعة روما. ترجم عدة أعمال إلى العربية من الفرنسية والإيطالية، منها: «علم الأديان مساهمة في التأسيس» لميشال مسلان، و«علم الاجتماع الديني» لسابينو أكوافيفا، و«أوروك: أولى المدن على وجه البسيطة» لماريو ليفِراني، و«مدخل إلى التاريخ الإغريقي» للوتشانو كنفُرا.

فهرس